



Universidade de Brasília

Pedro Henrique Couto Torres

APONTAMENTOS SOBRE MACHADO DE ASSIS

Brasília
2015

PEDRO HENRIQUE COUTO TORRES

Apontamentos sobre Machado de Assis

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília como requisito para obtenção do grau de mestre em Literatura. Área de concentração: Literatura e Práticas Sociais.

Orientadora: Profa. Dra. Elizabeth de Andrade Lima Hazin

Brasília-DF

2015

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central da Universidade de
Brasília. Acervo 1020155.

Torres, Pedro Henrique Couto.
A848.Yt Apontamentos sobre Machado de Assis / Pedro Henrique
Couto Torres. -- 2015.
92 f. ; 30 cm.

Dissertação (mestrado) - Universidade de Brasília,
Instituto de Letras, Departamento de Teoria Literária e
Literaturas, Programa de Pós-Graduação em Literatura, 2015.
Orientação: Elizabeth de Andrade Lima Hazin.
Inclui bibliografia.

1. Assis, Machado de, 1839-1908 - Crítica e interpretação.
2. Literatura brasileira. 3. Poética. 4. Literatura -
História. 5. Literatura - Filosofia. I. Hazin, Elizabeth.
II. Título.

CDU 869.0(81)

PEDRO HENRIQUE COUTO TORRES

FOLHA DE EXAMINAÇÃO

Apontamentos sobre Machado de Assis

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília como requisito para obtenção do grau de mestre em Literatura. Área de concentração: Literatura e Práticas Sociais.

COMISSÃO DE EXAMINAÇÃO

Profa. Dra. Elizabeth de Andrade Lima Hazin – POSLIT – UnB

Orientadora

Prof. Dr. Piero Luís Zanneti Eyben – POSLIT – UnB

Examinador

Profa. Dra. Ana Maria Agra Guimarães – CEN – UnB

Examinadora

Prof. Dr. João Vianney Cavalcanti Nuto – POSLIT – UnB

Examinador Suplente

Brasília-DF

2015

a Angel Roberto Torres (in memoriam) e

Wanda Carneiro Torres

AGRADECIMENTOS

a

Elizabeth de Andrade Lima Hazin

ao

Lucas Sales Lyra

a

Agatha Pitombo Bacelar

Jamile Maeda e Silva

Alexandre Simões Pilati

Joana do Prado Melo Hardman

Ana Clara Magalhães de Medeiros

João Vianney Cavalcanti Nuto

Ana Laura dos Reis Corrêa

Lara Regina Amaral

Ana Maria Agra Guimarães

Luísa Leite Santos de Freitas

Bruna da Silva Ferreira

Patricia Cabral de Arruda

Douglas Rodrigues de Sousa

Piero Luís Zanneti Eyben

Elizabete Barros de Sousa Lima

Sebastiana Lima Ribeiro

Fabricia Wallace Rodrigues

Stephanie Winkler

Hermenegildo José Bastos

Thaís Figueiredo Chaves

a

CAPES

NÃO SERIA NECESSÁRIO QUE O SUPREMO PRINCÍPIO CONTIVESSE EM SUA PROPOSIÇÃO O SUPREMO PARADOXO. QUE FOSSE UMA FRASE QUE DECIDIDAMENTE NÃO O DEIXASSE NUNCA EM PAZ — QUE SEMPRE O ATRAÍSSE E O REPELISSE, QUE VOLTASSE SEMPRE A SE TORNAR INCOMPREENSÍVEL, CADA VEZ QUE, NO ENTANTO, A TIVESSE COMPREENDIDO? UM PRINCÍPIO QUE ESTIMULASSE CONTINUAMENTE A NOSSA ATIVIDADE, SEM JAMAIS, ENTRETANTO, A FATIGAR, QUE NÃO NOS DEIXASSE NUNCA NOS HABITUARMOS A ELE.

Novalis

RESUMO

Esta dissertação é uma investigação da obra de Machado de Assis a fim de lhe interpretar uma questão de poética. O problema se formula a partir do debate sobre o romance e a teoria dos gêneros literários.

Palavras-chave: *Machado de Assis Poética História literária*

ABSTRACT

This dissertation investigates the work of Machado de Assis in order to interpret from it a matter of poetics. The problem is formulated according to the debate of the novel and the theory of literary genres.

Keywords: *Machado de Assis Poetics Literary History*

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
PRIMEIRA PARTE:	
Da arquiopoética e de uma outra história literária.....	12
I Natureza e Literatura – ... <i>kata physin apo ton proton</i>	13
II <i>Naturgeschichte beruht überhaupt auf Vergleichung</i> – A História Natural consiste sobretudo na comparação	14
III História Literária, História Natural, Literatura Comparada: arqueologia	16
IV Do Museu ao Romance: arquivo da vida	17
V Romance – o cotidiano	20
VI Letra e Voz	22
VII O Centro do Romance – o indivíduo, a visibilidade-invisibilidade	25
VIII Alguns pontos de consideração	32
SEGUNDA PARTE:	
Machado de Assis	36
I Machado de Assis e a filosofia	38
II A força – fortuna filosófica	39
III Nas <i>Memórias Póstumas de Brás Cubas</i>	44
IV Haja um centro na obra de Machado de Assis... ..	49
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	54
APÊNDICE	58
I Um certo Machado de Assis	59
II A formação da crítica machadiana e a teoria geral da literatura brasileira	59
III Machado em fases: advertências.....	65
IV Machado poeta e prosador	75
V A crítica e suas avaliações	76
V.I Amadurecimento progressivo.....	77
V.II Salto qualitativo.....	78
V.III Estalo de 1879: o itinerário do poeta	80
VI De Machadinho ao bruxo do Cosme Velho – conversão	82
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	87

INTRODUÇÃO

A LITERATURA NUNCA SERÁ UM ESPAÇO FECHADO PARA O ACABAMENTO E A CERTEZA — É UMA ATIVIDADE ARRISCADA DE DEMONSTRAR O IMPOSSÍVEL. Contudo, é preciso seguir seu indício — pois assim surgirá a chance de reavaliar a caução do pensamento seguro, autossuficiente — que julga poder conhecer a totalidade e administrar meticulosamente seus pedaços mínimos. Apesar de acertos e desvios, imposições ou mesmo ostracismos, há de se lembrar: a Literatura — uma palavra que esconde um patrimônio anacrônico — deflagra algo fundamental na medida em que, apesar do que define, não deixa de pressentir algo excedente, uma diferença.

Esta dissertação se limita a *mais* uma interpretação da obra de Machado de Assis. Os argumentos serão desenvolvidos à medida que a interpretação formule a exigência. Ressalto, contudo, que a teoria aqui contida, sob um propósito que pode servir mais a uma especificidade institucional, *uma dissertação*, não ambiciona fazer da concorrência dos pontos de vista evidenciados uma positividade, típica dos trabalhos que seguem a mando as ordens administrativas, dissimulando consigo verdadeira descoberta e originalidade. Meu trabalho é modesto e, por uma ou outra circunstância, abreviado: não impõe de fato nada que já não tenha sido explorado com maior vigor ou sistema. Sua consistência, contudo, efetiva-se em uma atitude crítica — portanto, de maior respeito e franqueza.

Fundamentalmente, o problema articulador desta dissertação — a que denomino **apontamentos** (pelo caráter aparentemente flexível de mirada metodológica) — parte de um problema de poética literária: *Uma poética — pode ela — distinguir e definir um objeto para além da classificação teórica e histórica? Suas partes podem se agrupar para além de uma autorreferência? Que cortes, sincrônicos ou diacrônicos, ela poderia ter por fundo?* Em vez de um sistema particular, elaboro uma noção de *arquipoética*, que diz respeito à subjacência contida em todo e qualquer projeto de autoridade literária, de centralidade de significado, em suma, de Literatura.

O maior desafio do trabalho foi buscar, na dispersão de elementos fragmentados, uma coerência que projete uma conclusão pela predicação não explicitamente declarada, tal como a filosofia que se nutre mais pela negativa do que assertiva. Ou como o mistério que se descreve, apofaticamente, pela lacuna.

Este trabalho surgiu de uma inquietação a respeito de alguns temas recorrentes na literatura machadiana. A tematologia que o servia de base inicial, contudo, resultou infrutífera para perceber algo mais imperativo. Se o centro é um foco, tal como em uma fotografia, ele necessariamente esconde a ambiência marginal. As premissas já abandonadas, de um percurso pouco fértil, tornaram-se um *apêndice* daquilo que se produziu como minha primeira incursão aos estudos machadianos, agora já felizmente superada e devidamente avaliada.

PRIMEIRA PARTE

DA ARQUIPOÉTICA E DE UMA OUTRA HISTÓRIA LITERÁRIA

I Natureza e Literatura – ... *kata physin apo ton proton*¹

A ORIGEM E A DIVISÃO DA LITERATURA – ESTA É, PORTANTO, UMA DAS PREMISSAS DA INQUIRÇÃO SOBRE AS FORMAS POÉTICAS – PARECE SER UM PROBLEMA CENTRAL DE INDAGAÇÃO DA HISTÓRIA LITERÁRIA. Nesta díade, confunde-se o apelo de toda investigação fundada em intenções de descobrimento. Descobrir é conhecer e distinguir. Daí que a busca da origem é sempre um projeto de conhecimento, uma espécie de diagnose cuja finalidade é ter o começo e a causa na urgência de uma proposição – “começando, como é natural, pelas coisas primeiras”².

Proponho, de antemão, uma pergunta que relacione naturalismo e literatura, a fim de problematizar um discurso a partir do qual se configurou grande parte da crítica e da história da literatura. *Uma poética – pode ela – distinguir e definir um objeto para além da classificação teórica e histórica? Suas partes podem se agrupar para além de uma autorreferência? Que cortes, sincrônicos ou diacrônicos, ela poderia ter por fundo?* Assumo aí – e a pretensão da origem compõe contraditoriamente a premissa deste trabalho –, a partir de Aristóteles, um possível início. Um cálculo inicial baseia tal formulação teórica – a de um ponto de discussão administrável e contemplável – a da demarcação da origem:

Falemos da poesia – dela mesma e das suas espécies, da efetividade de cada uma delas, da composição que se deve dar aos mitos, se quisermos que o poema resulte perfeito, e, ainda, de quantos e quais os elementos de cada espécie e, semelhantemente, de tudo quando pertence a esta indagação – começando, como é natural, pelas coisas primeiras.³

A *Poética* aristotélica se formularia como um sistema multifacetado de identificação aos sistemas físico-naturais. Falar da poesia implica definir sua identidade, conferir-lhe um objeto para, só então, por à prova a demonstração e a categorização de sua especificidade. Para a norma do estagirita, há que toda poética seja uma coletânea sobrenatural – em outra palavra, **metafísica** – de algumas obras eleitas para um panorama ora normativo-descriptivo ora patético-estético. A finalidade da arte poética consistiria, em última instância, em uma certidão de nascimento da representação ou uma genuinidade da *mimesis*, oceano sobre cujas águas o navegante lança-se à sorte de um espetáculo ou poema. Daí emana, por meio do estatuto de

¹ “λέγωμεν ἀρχόμενοι κατὰ φύσιν πρῶτον ἀπὸ τῶν πρώτων”. Período final do primeiro parágrafo da *Poética*, de Aristóteles. 1447a. Na tradução de Eudoro de Sousa: “começando, como é natural, pelas coisas primeiras”.

² ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Eudoro de Sousa. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1992, p. 103.

³ *Ibidem*, p. 103.

uma forma eleita, “a tragédia, a história que importa reconhecer como natureza”⁴. Esse panorama investe a tragédia de um fundo de conhecimento diante do qual a função catártica procederia “como principalmente estética e finalmente gnósica”⁵. O fundo de conhecimento autoriza a interpretação pedagógica por trás dos ensinamentos que o poeta compõe em sua obra, embora aí também lhe sobressaia um arranjo fundamentalmente patológico. “Certo é, todavia, que o texto de Aristóteles, tanto o da *Poética* como o da *Política* (VIII, 7), não permite que dele se extraiam documentos e nele se baseiem argumentos de quaisquer virtudes docentes da arte”⁶. A natureza configura parte do mundo e do destino do herói. Desta tragédia particular, funda-se o horizonte da autenticidade que formularia um eixo transversal posto ao longo dos séculos – na *arquipoética* – *presente toda vez que se evoque o ideário grego sobre poesia ou toda vez que se firme uma história sobre a literatura, seja pela lógica seja por seu avesso*.

II *Naturgeschichte beruht überhaupt auf Vergleichung* ⁷ – A História Natural consiste sobretudo na comparação

GOETHE TEVE O PRIMEIRO CONTATO COM A *POÉTICA* DE ARISTÓTELES EM 1767, EM UMA TRADUÇÃO DE MICHAEL CONRAD CURTIUS. Nesse mesmo ano, leu-a com Schiller em detalhes e “com a maior da apazibilidade”⁸. A autenticidade das formas, que deve à genuinidade sempre almejada de um projeto arquipoético, já constava na ambição de Goethe que, consonante ao *Geist* da confraria alemã (ou, como diria Novalis, o “*Diretório filosófico da Alemanha*”) dos séculos XVIII e XIX, entenderia a épica, o drama e a lírica como as três formas naturais a partir das quais derivasse a literatura.

⁴ EUDORO DE SOUZA. A essência da tragédia. In: ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Eudoro de Sousa. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1992, p. 100.

⁵ *Ibidem*, p. 100.

⁶ *Ibidem*, p. 101.

⁷ GOETHE, J. W. **Goethe Werke VI**: Versepen – Schriften – Maximen und Reflexionen. Publicado por Friedmar Apel, Hendrik Birus, Anne Bohnenkamp *et al.* Frankfurt am Main/Leipzig: Insel Verlag, 2007, p. 422.

⁸ Friedmar Apel *et al.* Kommentar zur Nachlese zu Aristoteles' Poetik. In: GOETHE, J. W. **Goethe Werke VI**: Versepen – Schriften – Maximen und Reflexionen. Publicado por Friedmar Apel, Hendrik Birus, Anne Bohnenkamp *et al.* Frankfurt am Main/Leipzig: Insel Verlag, 2007, p. 608.

É também de Goethe, em sintonia ao espírito taxonômico do naturalismo, uma classificação dos tipos poéticos (*Dichtarten*) em ordem alfabética⁹. Na lista que começa em *alegoria* e acaba em *sátira*, há uma identificação de rubricas que se designam ora por sinais externos, ora por conteúdo. A essencialidade dessas formas, todavia, não é demonstrável¹⁰. “Percebe-se rapidamente que algumas se justapõem, outras se deixam subagrupar”¹¹. Goethe busca fundar uma noção geral, instituída por uma orientação naturalista, que reafirmasse uma divisão triádica da poesia. Autênticas, apenas três formas naturais (*Naturformen*) – a narrativa, que é clara; a agitativa, que é entusiástica; a dramática, que é pessoal: em suma, *Epos*, *Lírica* e *Drama*¹² (aqui a oposição talvez não se irradie do polo diegético ao mimético, embora eu os tenha em consideração). Essa concepção apresentaria variações. Humboldt, o maior representante do naturalismo europeu, também propunha uma divisão tripartida da literatura, embora sustentasse que a tragédia fosse lírica¹³.

Dessa tradição, idealista e naturalista, séculos após, surge um trabalho-síntese que reformularia o projeto alemão em uma nova mirada. Os *Conceitos fundamentais da poética*, de Emil Staiger, radicalizariam a divisão triádica. A tônica naturalista consta, em geral, de vários argumentos do trabalho. O autor sustenta que existiria sempre um modelo apriorístico, dialético, a partir do qual se diferenciariam as espécies concretas. “A ideia da planta-originária (*Urpflanze*) é um órgão para captar a diversidade do mundo vegetal; a ideia do tipo osteológico permite abarcar o mundo

⁹ “*Allegorie, Ballade, Cantate, Drama, Elegie, Epigramm, Epistel, Epopee, Erzählung, Fabel, Heroide, Idylle, Lehrgedicht, Ode, Parodie, Roman, Romanze, Satyre. [...] Betrachtet man obige Rubriken genauer, so findet man daß sie bald nach äußeren Kennzeichen, bald nach [380] dem Inhalt, wenige aber einer wesentlichen Form nach benamst sind. Man bemerkt schnell daß einige sich neben einander stellen, andere sich ändern unterordnen lassen.*” Tradução minha: Alegoria, balada, cantata, drama, elegia, epigrama, epístola, epopeia, narrativa [Erzählung], fábula, heroica, idílio, poema didático [Lehrgedicht], ode, paródia, romance, romança, sátira. [...] Considerando com maior precisão as rubricas de acima, acha-se logo que se denominam ou pelos sinais externos ou pelo conteúdo, menos, entretanto, por meio de uma forma essencial. Percebe-se, logo, que algumas se justapõem, outras se deixam subagrupar. In: GOETHE, J. W. **Werke I**: Gedichte – West-Östlicher Divan. Publicado por Hendrik Birus e Karl Eibl. Frankfurt am Main/Leipzig: Insel Verlag, 2007, pp. 460-461.

¹⁰ GOETHE, J. W. **Werke I**: Gedichte – West-Östlicher Divan. Publicado por Hendrik Birus e Karl Eibl. Frankfurt am Main/Leipzig: Insel Verlag, 2007, pp. 460-461.

¹¹ Tradução minha de: “*Man bemerkt schnell daß einige sich neben einander stellen, andere sich ändern unterordnen lassen*”. GOETHE, J. W. **Werke I**: Gedichte – West-Östlicher Divan. Publicado por Hendrik Birus e Karl Eibl. Frankfurt am Main/Leipzig: Insel Verlag, 2007, p. 461.

¹² “*Es gibt nur drei echte Naturformen der Poesie: die klar erzählende, die enthusiastisch aufgeregte und die persönlich handelnde: Epos, Lyrik und Drama. Diese drei Dichtweisen können zusammen oder abgesondert wirken.*” In: GOETHE, J. W. **Werke I**: Gedichte – West-Östlicher Divan. Publicado por Hendrik Birus e Karl Eibl. Frankfurt am Main/Leipzig: Insel Verlag, 2007, p. 461.

¹³ Disponível em: <https://www.uni-due.de/lyriktheorie/texte/1799_humboldt.html>. Acesso em: 1º fev. 2015.

animal. No sentido de um tal *a priori* é que será válida também a ideia do fenômeno lírico, épico e dramático”¹⁴. Staiger:

Somente que a relação entre cada obra poética e a ideia do gênero é diferente da relação existente entre cada planta e a planta-originária, ou entre cada animal e o tipo animal. Nenhuma planta determinada representa com pureza o tipo vegetal. A “planta-originária” não existe na realidade, do mesmo modo que não existe uma obra puramente lírica, épica ou dramática. Entretanto, isso na espécie vegetal quer apenas dizer que cada planta é determinada e condicionada por milhares de contingências. Mesmo nesse condicionamento a planta não é outra coisa senão planta. A cor vermelha, as folhas dentadas, que são indiferentes para a ideia, não as aproximam do mundo animal ou do reino inorgânico, mas mostram o tipo individualizado. Uma poesia lírica ao contrário, justamente porque se trata de um poema, não pode ser exclusivamente lírica. Participa em diversos graus e modos de todos os gêneros, e apenas a primazia do lírico nos autoriza chamar os versos de líricos.¹⁵

A primazia é o argumento que autoriza a classificação específica de um dado texto. De fundo naturalista, a tradição reincorpora suas premissas naturais para refundar uma sobrenaturalidade digna de longos tratados de descrição botânica, tais como os de Martius e Spix.

III História Literária, História Natural, Literatura Comparada: arqueologia

O NATURALISMO ESTÁ PRESENTE EM DIVERSAS CONCEPÇÕES DE LITERATURA. A predisposição à comparação une as atitudes do historiador natural e do historiador literário. Ambos devem à arqueologia, sobretudo, seu apelo heurístico. Arqueologia – que contém entranhada no íntimo mesmo da carapaça do étimo – a *arché*, ἀρχή, ao mesmo tempo origem e comando.

A atividade histórica do naturalista, da qual derivam a arqueologia e o *métier* arquipoético, na persistência sempre regressiva do exame das camadas literárias – levaria a um centro: da superfície a algo mais profundo, como um pequeno tesouro enterrado. A arqueologia das formas artísticas, na sua retroatividade necessária, faz uso de um fim explicativo e definidor, da grande finalidade entranhada no íntimo dos seus objetos. Daí sua lei precursora e necessária: cavar até o centro. Conceber um ponto mediano (o centro é o cálculo dos limites relativos de nosso próprio acordo sobre aquilo que julgamos conhecer). O caminho próprio do naturalismo é a indução, que leva ao destino por meio de uma perquirição guiada por sinais particulares. Nessa arqueologia, há também o perigo que assombra o começo das coisas e dos tempos: uma coleção, um cânon de gêneros.

¹⁴ STAIGER, Emil. **Conceitos fundamentais da poética**. Tradução de Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: GB/Tempo Brasileiro, 1972. p. 160.

¹⁵ *Ibidem*, pp. 160-161.

Na investigação do arqueólogo da literatura, nos exames comparativos das palavras-artefatos, haverá a complementariedade – para o vislumbre da experiência do exotismo que fetichiza a experiência das culturas *outras* – do museólogo. A *arché* busca uma atualização sob o patronato dos deuses e das musas: no fundo, toda arqueologia pressente a violência do museu – sua interpretação de alguém de fora, desde a judicância axiológica atribuída à cultura de onde o artefato foi expropriado, para o fetiche do exotismo e do monumento entronado. Na regra classificatória que organiza o caos, o museu torna a cultura uma coleção privada. Esse conjunto poderia ser chamado de Literatura Comparada. Na ambiguidade desse naturalismo, pretendo pensar um caminho de um gênero associado à degeneração e à *privatização* de uma das formas clássicas da divisão triádica: do *epos* deriva-se o romance.

IV Do Museu ao Romance: arquivo da vida

“AS ORIGENS DO MUSEU CONTEMPORÂNEO ESTÃO NAS *WUNDERKAMMERN* – ‘GABINETES DE CURIOSIDADES’ – DOS RICOS E PODEROSOS QUE, A PARTIR DO SÉCULO XVII” – RELATA PAMUK – “OSTENTAVAM SUA OPULÊNCIA EXIBINDO CONCHAS, AMOSTRAS DE MINERAIS, PLANTAS, MARFIM, ESPÉCIMES ANIMAIS E PINTURAS DE TERRAS DISTANTES E FONTES INCOMUNS”¹⁶. Os primeiros museus foram os espaços privados dos salões reais onde os nobres expunham seu poder e gosto. Quando a elite perde seu poder e suas propriedades – o Louvre, cita o autor –, torna-se museu público. “O Louvre acabou por representar não a riqueza dos reis franceses, mas o poder, a cultura e o gosto de todos os cidadãos franceses. Quadros e artefatos raros agora eram acessíveis aos olhos de gente comum”¹⁷. Pamuk anota a possibilidade de uma analogia entre o museu e os gêneros literários: uma transição histórica da epopeia ao romance, das aventuras de heróis à biografia contida em vidas comuns. O ponto mais importante, para Pamuk, contudo, é a “condição de arquivo”¹⁸ do romance.

¹⁶ PAMUK, Orhan. **O romancista ingênuo e o sentimental**. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. p. 94.

¹⁷ *Ibidem*, p. 94.

¹⁸ “Já vimos que o romance adquire seu poder evocativo extraindo seu material de nossas experiências e sensações cotidianas, capturando os aspectos essenciais da vida. Os romances também formam um arquivo rico e poderoso – de sentimentos humanos comuns, nossas percepções de coisas banais, nossos gestos, ditos e atitudes. Vários sons, palavras, coloquialismos, cheiros, imagens, sabores, objetos e cores são lembrados só porque os romancistas os observam e cuidadosamente os registram em seus escritos”. In: PAMUK, Orhan. **O romancista ingênuo e o sentimental**. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. p. 94.

O romance faz pressentir, portanto, a vinculação de um elo difícil entre a realidade histórica, a arte e suas circunstâncias de produção. O real brota, com complexidade e variedade, dos salões que são as páginas da prosa moderna de ficção. Acumula-se, neste inventário da vida, o romance, o cotidiano daqueles representados (expostos) nos circuitos museológicos da literatura: como um pintor que, sem mais o rei que lhe pague os serviços prestados, decide retratar as pessoas de sua própria família ou começa a criar um profundo interesse pelas figuras que circulam na rua e em sua vida média e vulgar, extraíndolhes uma realidade a seu próprio modo e meio. É pois que o romance pretende fundar uma teoria *própria* sobre o mundo **a)** porque é, ele mesmo, fruto do mundo que retrata especularmente com expressividade e detalhes particulares refletidos e/ou **b)** porque ele, a seu próprio modo, engendra e produz um mundo que se satisfaz apenas a si mesmo – em autorreferência – contra qualquer mimese, contra qualquer representação.

Em meio à história natural da literatura e da *arqui-poética*, o romance apareceria para contrariar os pressupostos clássicos da literatura antiga (geralmente, o mesmo que literatura greco-romana) e problematizar um arranjo histórico-social novo. O romance seria a degeneração não só de uma forma, mas de uma sociedade. “Na verdade, o romance nasce como testemunha do declínio de um período, a Idade Média. Em vez de imobilidade, o romance toma, ao nascer, consciência da transformação”¹⁹. A transformação seria também de expressão linguística:

Enquanto isso, os moradores dos antigos domínios romanos usavam o latim à sua maneira. Falavam *romanice*, romanicamente, donde se derivam *romance* (em Português), *romanzo* (na Itália), *roman* (na França). Romance era primitivamente o latim do povo. As diferenças entre os primeiros romances se acentuaram cada vez mais até aparecerem as línguas românicas: o português, o espanhol, o francês, o italiano, o provençal, o catalão entre outros. Enquanto os falares românicos iam assumindo estatuto de línguas, preservou-se o termo **romance** para designar as obras literárias que nelas foram se formando, primeiro em verso, depois em prosa.²⁰

Com o romance concorreria também a novela. Esta, segundo Schüller, “emprestada do italiano no século XIV, substitui em espanhol e inglês o termo **romance**”²¹. Em português, a novela designaria narrativas menos extensas. “Nas origens, **novela** salientou a inclinação da narrativa romanesca para o novo, original, contrária ao poema épico, cultor de grandezas antigas”²². No fundo, a história da novela abraça, sem grande pre-

¹⁹ SCHÜLER, Donaldo. **Teoria do romance**. São Paulo: Ática, 2000. p. 5.

²⁰ *Ibidem*, p. 5.

²¹ *Ibidem*, p. 6.

²² *Ibidem*, p. 6.

juízo, a lógica que preside a genética do romance: a transição para um modelo gerido pela autoconsciência ou pelo egocentrismo.

Parece, então, que o fundo que compõe a cena da criação da forma literária, a história natural, precisa fazer emergir das relações externas à obra uma urgência compositiva. É preciso agregar à obra de arte a época em que ela nasce, seu lugar de concepção e – como seria possível determinar isso? – a singularidade de seu criador a fim de, positivamente, extrair-lhe uma ligação ao mundo empírico e social.²³

À épica e às tragédia antigas, exploradoras de uma linguagem divina e coletiva, contrapõe-se a novela, que, por sua vez, tem por mira a sociedade vigente.

De cada obra de arte podemos dizer que é determinada essencialmente por três fatores: a época de sua origem, o lugar, a singularidade de seu criador. No caso da novela, essa relação se estabelece de modo particularmente intenso, pois enquanto na tragédia ou na grande épica é um povo inteiro que fala, ocupado com Deus e o destino – de maneira que, para além de tempo e espaço, as profundezas da alma sejam tocadas –, na novela o sujeito é sempre a sociedade, e o objeto é, por essa razão, a forma de mundanidade que denominamos cultura. Ela não se interessa pelo existente, pelo fundamento, pela essência, mas por aquilo que está em vigência. Sua condição prévia é, portanto, um círculo de pessoas que se fecha diante daquilo que lhe é exterior, assume uma determinada posição sobre a vida terrena e se interessa por conhecê-la e observá-la criticamente. Assim, a novela está sempre inserida no tempo e no espaço; é um pedaço de história, mesmo sendo “uma história que não pertence em sentido estrito à história, e, já ao nascer, traz ao mundo a disposição para a ironia”.²⁴

No seu apelo para olhar o mundo (determinando, portanto, uma *Weltanschauung*), a novela documentaria a realidade contra uma metafísica. Sua legislação ética advém não transcendentemente, mas de uma experiência radicada no próprio convívio em sociedade. “A forma da novela resulta de sua natureza: ela precisa ser realista, na medida em que assume os fundamentos da realidade empírica como algo já dado; não o é, na medida em que pode conter a realidade apenas como imagem formada e não como material bruto”²⁵.

A novela realizaria formalmente um vida criativa nova, sem precedentes. “Do ponto de vista da história dos assuntos, o *exemplum*, o *fabliau*, o *lai* e o romance cortês podem oferecer muita coisa; mas a forma interna e externa da novela é uma criação nova e,

²³ Esta concepção triádica (época-lugar-singularidade autoral) baseia a interpretação filológica e estilística de Erich Auerbach. Cf. AUERBACH, Erich. **A novela no início do renascimento**: Itália e França. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 17.

²⁴ AUERBACH, Erich. **A novela no início do renascimento**: Itália e França. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 17.

²⁵ *Ibidem*, p. 17.

para dizê-lo já, trata-se de uma criação original do Renascimento”²⁶. Daí coaduna-se à fórmula existencial do Renascimento a origem genética suposta da novela – adquirir consciência em torno da própria individuação e comandar o próprio destino mundano e social. Há aí uma ligação a Dante, precursor espiritual do modelo que conformaria a novela e definiria sua configuração geral. A novela é essencialmente um dos muitos efeitos do espírito dantesco²⁷:

A novela é essencialmente um dos muitos efeitos de seu espírito. É dele que derivam a consideração apaixonada da vida terrena, a nova mentalidade aristocrática (não mais feudal, mas individualista) e, também, a sociedade, além da capacidade para a configuração formal de um evento. Em suma, ele é o exemplo destacado de um ser humano singular, imerso no mundo e levado à expressão.²⁸

V Romance – o cotidiano

A EXPRESSÃO ESPIRITUAL TRANSFORMADA (A PROGRESSIVIDADE DE UMA INDIVIDUAÇÃO AUTO-CONSCIENTE) É TAMBÉM ACOMPANHADA POR UMA MUDANÇA NO TEMÁRIO. “O romance retratou, desde o começo, conflitos individuais e vida cotidiana” – diz Schüler – “opondo-se a noções medievais latinas, que privilegiavam qualidades fixas, persistentes ainda em epopeias nacionais como a *Chanson de Roland* e o *Poema de Mio Cid*, a obra em que não se admite contaminação de lealdade e traição, amplamente praticada pelo romance”²⁹. O romance confundia-se com uma modalidade de língua vulgar, uma expressão degenerada das regras oficiais da gramática erudita do latim. Fora o âmbito linguístico que lhe concedia uma base expressiva nova, o temário seria concentrado em aventuras de cunho maravilhoso (o qual não menos afinado a uma espécie de realismo), hagiográfico e de entretenimento amoroso – uma decisão pelos conflitos cada vez mais banais da vida popular:

A palavra **romance** designou há muito tempo todo texto em língua vulgar, em oposição ao latim. O gênero que assim nomeamos não foi claramente identificado nos séculos XII e XIII. Para o público das cortes, ele se confundia com a canção de gesta, a história e uma certa hagiografia, na categoria vaga dos relatos de entretenimento. Contudo, desde sua aparição, em 1150,

²⁶ AUERBACH, Erich. **A novela no início do renascimento**: Itália e França. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2013. pp. 18-19.

²⁷ *Ibidem*, p. 19.

²⁸ *Ibidem*, p. 19.

²⁹ SCHÜLER, Donaldo. **Teoria do romance**. São Paulo: Ática, 2000. p. 5.

ele tem várias características próprias: pinta aventuras maravilhosas, com frequência recheadas de intrigas amorosas e ligadas a um procedimento de busca; ele mostra uma forte tendência em explicar as ações por sua circunscrição psicológica; a coerência da obra é assegurada por procedimentos de composição numeral e temática mais que por uma necessidade dramática; a forma, bem tratada, é de uma estrutura que exclui absolutamente o canto.³⁰

A preocupação em instituir uma abertura psicológica é também uma das marcas da naturalização dessa sequência fisiológica de gêneros da descensão do mundo antigo/medieval ao mundo “moderno”. No fundo, tal história natural pretende compor um espaço cronológico hipotético no qual seja possível localizar a franquia sociológica (ou psíquica) das mudanças históricas do homem europeu – mais sócio-históricas do que propriamente poéticas ou literárias. Um dos problemas metodológicos contidos nesta história natural (ou naturalização da literatura), no entanto, é delimitar o ponto de transição entre uma interpretação estética *versus* histórica (assumindo aí uma contrariedade implícita e antinômica entre os termos):

Historicamente, o romance nasceu, talvez sob a influência indireta das canções de gesta, às quais ele traz numerosos procedimentos de uma adaptação, para o público das cortes, da epopeia latina conhecida e da crônica escrita/culta. Sua gênese foi de ordem essencialmente estética. Ela pode remeter ao segundo quartel do século XII: é possível que documentos mais antigos tenham sido perdidos. A grande florescência começa em 1150. Daí, o gênero se desenvolve com bastante unidade: as variações que constatamos na escolha de assuntos (donde as classificações de “romance antigo”, “romance bretão”, etc.) correspondem a uma sucessão de modos ou traem a influência pessoal de alguns escritores notáveis. Após um período em que se recorre às preferências de assuntos clássicos, verifica-se um dupla invasão de temas ditos bizantinos e célticos. Esses últimos parecem ter conquistado definitivamente o apoio das letras graças à obra de Geoffroy de Monmouth. Admite-se que todas as aventuras deste desenrolaram-se sob o reino de Artur e em sua corte, simbolizada pela Távola Redonda (romance “arturiano”). Resta-nos uma centena de romances, dos anos 1150 – 1220, a maior parte em francês. Eles propagam um entendimento cortês sobre o homem e a cavalaria. Na pintura do amor, eles emprestam às vezes aos trovadores certos temas ou situações típicas, mas a maioria se contenta em adotar traços mais gerais de sua ética: menos que uma influência literária direta, há sobre esse ponto pressão geral de costumes (sobre os quais o romance realiza a sua maneira). G. Paris classificou, sem dúvida excessivamente, sob o rótulo de “romances de aventuras”, todos cuja ação não se situa nem na antiguidade nem na Bretanha, e onde os

³⁰ ZUMTHOR, Paul. **Histoire littéraire de la France médiévale: VI^e-XIV^e siècles**. Slatkine Reprints: Genève, 1973. pp. 149-150. Tradução minha de: “Le mot de « roman » désigna longtemps tout écrit en langue vulgaire, par opposition au latin. Le genre que nous nommons ainsi ne fut pas nettement identifié aux XII^e et XIII^e s. Pour le public des cours, il se confond, avec la chanson de geste, l’histoire et une certaine hagiographie, dans la catégorie vague des récits plaisants. Néanmoins, dès son apparition, vers 1150, il possède plusieurs caractères propres: il peint des aventures merveilleuses, souvent liées par le procédé de la « quête » et farcies d’intrigues amoureuses; il montre une forte tendance à expliquer les actions par leur ressort psychologique; la cohérence de l’œuvre est assurée par des procédés de composition numérale et thématique plus que par nécessité dramatique; la forme, très soignée, est d’une structure excluant absolument le chant”.

personagens não foram retomados em outros trabalhos. Obras desse tipo têm geralmente uma característica mais realista. Objetivamente, fora o tipo arturiano, o gênero romanesco forma uma vasta e diversa unidade ao interior de onde é impossível fazer divisões. Muitos romances, a partir de 1200, se inspiram na crônica contemporânea. É digno de nota que os poucos romances occitâneos que permaneceram pertencem integralmente à veia realista e psicológica: o tipo maravilhoso [no romance occitano] não é representado.

VI Letra e Voz

ACRESCE QUE A ABERTURA PSICOLÓGICA SE DÁ TAMBÉM EM NÍVEIS DE TÉCNICA, COMO, POR EXEMPLO, O DA LEITURA DE TEXTOS EM VERSO OU EM PROSA. A convivência do verso com os textos em prosa parece ser uma construção filiada a esse espaço hipotético para garantir algumas suposições fundamentais da transição epos-romance. Textos versificados aparecem, como aponta Zumthor, em textos medievais (romanças, etc.) sem prejuízo a uma convivência com um discurso em prosa. A oposição prosa-poesia não seria o centro a partir do qual se efetivasse uma diferença significativa na literatura medieval:

Não se percebe, entre a prosa e o verso, uma oposição funcional. A única distinção técnica que se faz é de *prosa* (**prosa**, no significado moderno e versificação rítmica) e *metrum* (prosódia). Colocar em verso uma obra preexistente em prosa e reduzir uma peça de verso é um modo de composição corrente a partir do século IV; é praticado frequentemente nas escolas, em particular, em passagens bíblicas. Frequentemente, prosa e verso se mesclam em uma mesma obra (*prosimetrum*). Nada corresponde, no pensamento dessa época, à noção de poesia tal qual se conhece do século XVI ao XVIII; nada, positivamente, ao conceito romântico.³¹

(É sabido, por exemplo, que as canções de gesta – que junto com a hagiografia confundem-se à suposta história do nascimento do romance – não participavam de uma tradição copista. Eram transmitidas, em uma tradição oral, pelos *chanteurs*.) Portanto, o convívio entre escrita e oralidade efetivava-se.

O argumento, todavia, sofre variação em outras interpretações. Schüler: “Os leitores de romance, ao se libertarem da oralidade medieval, adquiriam novos hábitos. O romance criou núcleos não sujeitos ao púlpito, veículo privilegiado de ideias e centro

³¹ ZUMTHOR, Paul. **Histoire littéraire de la France médiévale: VI^e-XIV^e siècles**. Slatkine Reprints: Genève, 1973. p. 36. Tradução minha de: “On ne perçoit pas, entre la prose et les vers, d’opposition fonctionnelle. La seule distinction technique que l’on fasse est celle de *prosa* (« prose » au sens moderne, et versification rythmique) et de *metrum* (prosodie). Mettre en vers une œuvre pré-existante en prose, réduire en prose un pièce de vers, est un mode de composition courant à partir du IV^e s.; on le pratique fréquemment dans les écoles, et on l’applique en particulier à des passages de la Bible. Très souvent, prose et vers se mêlent dans un même ouvrage (*prosimetrum*). Rien ne correspond, dans la pensée de cette époque, à la notion de poésie telle qu’on la connaît du XVI^e au XVIII^e s.; rien, à plus forte raison, au concept romantique”.

de coesão social”³². Por trás da leitura de Schüler, há a preocupação com uma oposição entre secularismo-humanismo. A leitura, entendida em um modelo gráfico e clerical, conquistaria novos espaços rumo ao individualismo-interioridade. “Lido isoladamente, o romance abalou a vida em comunidade, exigida pelas outras artes (pintura, teatro, canto, arquitetura, oratória)”³³. Schüler simplifica, em seu argumento, o debate sobre oralidade e escrita. Sintetiza-o dizendo que o *modus operandi* da leitura moderna, provocada pelo advento do romance, seria o de uma leitura individual, interior e solitária. Ler um romance significaria alçar-se ao plano dos conflitos internos:

Dirigindo-se ao indivíduo fora da sociedade, o romance favoreceu o tratamento de problemas reservados, de conflitos interiores. O romance nos leva ao individualismo, que amadurece em fins do século XVIII. Muitas razões conduziram o leitor ao romance. O mundo imaginário oferece espaço para repousar das agressões cotidianas. O enredo apresenta coerências que os fatos recusam. O discurso ficcional, disseminando palavras, elide o silêncio e o medo da morte. Neutralizada a aspereza da vida no tempo da leitura, o leitor se reaparela para enfrentá-la com renovado vigor.³⁴

O debate sobre as modalidades de leitura no mundo moderno (vale dizer: da letra e do livro) situam o problema da recepção literária e dos gêneros em um privilégio da escrita – a épica homérica, estatutária da concepção naturalista deste gênero, contradiz sua história por ser ambigualmente oral e escrita. A epopeia nasce de um mundo cantado relativamente estranho à letra³⁵. Conhecemos Homero, contudo, apenas por um patrimônio escrito: ainda assim, supomos certas circunstâncias de sua tradição oral. “O gênero poético oral que, como tal, foi melhor estudado até hoje, além dos levantamentos etnográficos ou de ocasionais ligações históricas” – diz Zumthor – “é a epopeia”³⁶. É pois o modelo homérico, na ambiguidade de sua fundação, o permanente na história literária. Contrárias a Zumthor, as tradições formalistas do século XX insistiam no esquema opositivo entre oralidade e escrita. De Eikhenbaum:

A prosa literária sempre utilizou muito as possibilidades da tradição escrita e criou formas impensáveis fora do quadro dessa tradição. A poesia sempre se destina a ser falada; por isso, não vive no manuscrito, no livro, enquanto

³² SCHÜLER, Donaldo. **Teoria do romance**. São Paulo: Ática, 2000. p. 6.

³³ *Ibidem*, p. 6.

³⁴ *Ibidem*, p. 6.

³⁵ Cf. THOMAS, Rosalind. **Literacy and Orality in Ancient Greece**. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

³⁶ ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira *et al.* São Paulo: Hucitec, 1997. p. 107.

que a maior parte das formas e gêneros prosaicos são inteiramente isolados da palavra e têm um estilo próprio na linguagem escrita. O relato do autor orienta-se seja para a forma epistolar, seja para memórias ou notas, seja para estudos descritivos, o folhetim, etc. Todas essas formas de discurso participam expressamente da linguagem escrita, dirigem-se ao leitor e não ao ouvinte, constroem-se a partir dos signos escritos e não a partir da voz.³⁷

A letra anula a voz e o papel aniquila a entonação. Afina-se, ainda, tal concepção a uma linha evolutiva que teria o romance como assassino das modalidades orais de discurso. A ela contrapõe-se Zumthor:

Em várias passagens, nos capítulos precedentes, fiz alusão a alguma especificidade do “gênero” romance. Por aí, com efeito, passam diversas questões históricas (o que é o “romance”? donde ele vem?), coloca-se um problema de civilização: num mundo da voz, o “romance” parece pretender abafá-la. E será que abafa realmente? Sem dúvida, não. Certamente, se reservamos (como o fazem os medievalistas franceses em geral) o termo **romance** para designar as formas poéticas narrativas mais novas que aparecem, no correr da segunda metade do século XII, na França e depois na Alemanha (é o caso das obras de Chétien de Troyes), é forçoso constatar que seu funcionamento só deixa à voz o estatuto de instrumento, subserviente ao texto escrito que ela tem por ofício fazer conhecer, mediante leitura em voz alta.³⁸

No domínio da formalidade, os conteúdos parecem prevalecer quando do momento de se fixar o estatuto de um dado gênero. O romance traz consigo a ambiguidade do domínio simultâneo da voz e da letra. A prosa, uma de suas marcas supostas, seria adotada por um procedimento fundamentalmente *gramatofágico*. O romance antigo – uma noção que modifica o rumo historiográfico da teoria natural da literatura, embora repita suas premissas – seria o protótipo das ambiguidades genéticas do romance. “O primeiro dado característico do romance” – anota Brandão – é tratar-se de um gênero em prosa³⁹. A prosa seria uma oposição formal à poesia para além dos conteúdos. Daí outra deflagração técnico-cultural na leitura e no mundo gramatical:

É preciso sublinhar suficientemente a importância desse traço, até para que se compreendam corretamente as gramatofagias que dão origem a ele [ao romance grego]. Em muitos casos, os comentadores buscam responder à pergunta sobre o estatuto do romance atentando pouco para sua forma e reduzindo a pesquisa aos conteúdos. Assim, os embaraços se multiplicam porque, em linhas gerais, pode-se dizer que o romance grego trata de conteúdos comuns ao imaginário grego desde Homero, ainda que proceda a deslocamentos de sentido, diante das expectativas de novos tempos. Esses próprios deslocamen-

³⁷ EIKHENBAUM, Boris. Sobre a teoria da prosa. In: **Teoria da literatura**: formalistas russos. Organizado por Dionísio de Oliveira Toledo. 3. ed. Porto Alegre: Globo, 1976. p. 158.

³⁸ ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz**: a literatura medieval. Tradução de Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p. 265.

³⁹ BRANDÃO, Jacyntho Lins. **A invenção do romance**: narrativa e mimese no romance grego. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2005. p. 160.

tos dependem, contudo, do caráter prosaico, pois apenas com o romance se experimentam, na Grécia, as peculiaridades de um texto inequivocamente ficcional e em prosa. Evidentemente, trata-se de uma verdadeira revolução nos hábitos de leitura.⁴⁰

O imaginário provém de Homero, embora lhe seja extemporâneo. Fundamentalmente, a noção de romance se sustenta em uma identidade geral, apreciável em outros momentos: a prosa é decisiva para situar o romance (embora ela mesma careça de uma definição – ou, mais complexamente, seja uma construção de premissas arqui-poéticas):

Reardon foi o primeiro a chamar suficientemente a atenção para a importância desse fato, ao buscar “um elemento concreto que não mude de um romance para o outro, que lhes seja comum a todos”, reconhecendo claramente que “a prosa é o elemento essencial do problema” e sua utilização para escreverem-se “aventuras helenísticas” é que marca a invenção do romance.⁴¹

Destarte há um procedimento classificatório (categorial, também) que confia seus pressupostos a uma suposta identidade, perene e estável, das variações do tema-romance. A prosa é a variação eleita para definir características essenciais. A narração é a modalidade elocutória central a partir da qual se supõem outras circunstâncias: pragmáticas, de contexto técnico e – evidentemente – históricas. À história da arqui-poética, inclusive, agrega-se uma axiologia temporal calcada em um valor biográfico e, sob outras espécies, individualista.

VII O Centro do Romance – o indivíduo, a visibilidade-invisibilidade

DAS BIOGRAFIAS E DE UM APELO EGOCÊNTRICO, SURGIRIA UMA CONFORMAÇÃO DECISIVA DO ROMANCE. De tradições mistas e díspares que supostamente o formam – de seu fundo supostamente antigo e, ao mesmo tempo, radicalmente novo –, percorrem fundações cujo centro é provavelmente o individualismo e suas derivações. É preciso, partir daí – dessas suposições –, para verificar-lhes um quadro crítico.

Parto de uma sugestão de Kundera em *Diálogo sobre a arte do romance*.

Kundera inicia o diálogo afirmando que seus romances não são psicológicos. Eles se encontrariam além da estética do romance que se chama psicológico. Seu interlocutor, contudo, lhe pergunta se todos os romances não seriam necessariamente

⁴⁰ BRANDÃO, Jacyntho Lins. **A invenção do romance**: narrativa e mimese no romance grego. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2005. p. 160.

⁴¹ *Ibidem*, pp. 160-161.

psicológicos, porque são “voltados para o enigma da psique”⁴²:

M. K.: Sejamos mais precisos: todos os romances de todos os tempos se voltam para o enigma do eu. Desde que você cria um ser imaginário, um personagem, fica automaticamente confrontado com a questão: o que é o eu? Como o eu pode ser apreendido? É uma dessas questões fundamentais sobre as quais o romance como tal se baseia. Pelas diferentes respostas a essa questão, se você quiser, pode distinguir diferentes tendências e, talvez, diferentes períodos na história do romance. Os primeiros narradores europeus nem conhecem a abordagem psicológica. Boccaccio nos conta simplesmente ações e aventuras.⁴³

O romance tem um objeto: o eu (Kundera se vale do pronome tônico *moi*). Dessa simples afirmação, derivam os maiores problemas axiológicos e genéticos a respeito das formas literárias. A questão fundamental do romance, na mira da apreensão do eu, leva a diferentes respostas da distinção de tendências e períodos históricos de sua natureza. A abordagem psicológica, seja o que queira dizer, é um marco recente na narração europeia.

A ação, o que se contrapõe à abordagem psicológica da narração, é causa da individuação, porque é a maneira de diferenciar o mesmo universo, cotidiano e igual, aos que o habitam. Kundera: “é pela ação que o homem sai do universo repetitivo do cotidiano em que todo mundo se parece com todo mundo; é pela ação que ele se diferencia dos outros e se torna um indivíduo”. Eis a ação como identidade – autorretrato daquele que age (Kundera se baseia em Dante para afirmá-lo).

Essa representação seria modificada no romance do século XVIII. Entre a ação e o agente, não há mais equivalência. A ação corresponde à visibilidade. E nos Setecentos já havia a transição à invisibilidade, descoberta nos romances epistolares que apontavam para o pensamento. “Chegou então o momento em que o romance, em sua busca do eu, teve de se desviar do mundo visível da ação e se inclinar sobre o invisível da vida interior.”⁴⁴

O argumento visibilidade-invisibilidade é decorrente de uma interpretação da ação como diferença da vida aparente, da qual o indivíduo, progressivamente ensimesmado, aparta-se. Os processos mentais – assumidos como interiores – deflagram a decisão dos atos encabeçados pelos personagens.

A *Teoria do Romance*, de Lukács, “escrita numa linguagem que usa terminologia pré-hegeliana e, contudo, retórica pós-nietzscheana”⁴⁵, contém algo desta reflexão entre a dissensão da visibilidade-invisibilidade (que, às vezes, emerge, de outro modo, da

⁴² KUNDERA, Milan. Diálogo sobre a arte do romance. In: **A arte do romance**. Tradução de Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 29.

⁴³ *Ibidem*. p. 29.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 30.

⁴⁵ DE MAN, Paul. Georg Lukacs's Theory of the Novel. In: **Blindness and insight: Essays in the Rethoric of Contemporary Criticism**. 2. ed. Oxford University Press: New York, 1971. p. 52.

polaridade exterior-interior). “Eis por que a filosofia, tanto como forma de vida quanto como a determinante da forma e a doadora de conteúdo da criação literária” – escreve o jovem Lukács – “é sempre um sintoma da cisão entre interior e exterior, um índice da diferença essencial entre eu e mundo, da incongruência entre alma e ação”⁴⁶. Nos tempos afortunados, em que a filosofia vale pela literatura, o novo já é familiar; e o mundo é como a própria casa, não lhe sendo permitida a permanência morna do sinistro – que cerca a morada e vem da própria lareira. *Heimkehr* chama-se *nostos* (não haveria lugar para o personagem de Kafka, retornado à casa do pai – “*Ich bin zurückgekehrt*”. Há apenas a volta de Odisseu: é preciso lembrá-la, decidida pelos deuses).

No mundo grego, o herói ainda não se dividiria, pois, patrimônio coletivo, estaria em cada alma, na comunhão antiga da integração anímica. O ato da alma, em uma espécie dialética de mundo-eu e luz-fogo, deveria à circularidade de uma integração, “pois a alma descansa em si durante o agir; circular, porque seu ato se separa dela e, autoconvertida, acha um centro próprio e um círculo fechado move ao redor de si”⁴⁷.

De dentro não derivaria um de fora porque não existiria tal distinção. O pensamento grego seria a simultaneidade cosmogônica do mito e, ao mesmo tempo, sua degeneração lógica. O fechamento da cultura, sua perfeição e seu acabamento:

Aí não há ainda nenhuma interioridade [*keine Innerlichkeit*], pois ainda não há nenhum exterior [*kein Außen*], nenhuma alteridade para a alma [*kein Anderes für die Seele*]. Ao sair em busca de aventuras e vencê-las, a alma desconhece o real tormento da procura e o real perigo da descoberta, e jamais põe a si mesma em jogo; ela ainda não sabe que pode perder-se e nunca imagina que terá de buscar-se. Essa é a era da epopeia.⁴⁸

Donde a equivalência entre vida e essência:

Não é a falta de sofrimento ou a segurança do ser que revestem aqui homens e ações em contornos jovialmente rígidos (o absurdo e a desolação das vicissitudes do mundo não aumentaram desde o início dos tempos, apenas os cantos de consolação ressoam mais claros ou mais abafados), mas sim a adequação das ações às exigências intrínsecas da alma: à grandeza, ao desdobramento, à plenitude. Quando a alma ainda não conhece em si nenhum abismo que a possa atrair à queda ou a impelir a alturas ínvias, quando a divindade que preside o mundo e distribui as dádivas desconhecidas e injustas do destino posta-se

⁴⁶ LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. 34. ed. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades, 2000. pp. 25-26.

⁴⁷ Tradução minha de: “*So wird alles Tun der Seele sinnvoll und rund in dieser Zweiheit: vollendet in dem Sinn und vollendet für die Sinne; rund, weil die Seele in sich ruht während des Handelns; rund, weil ihre Tat sich von ihr ablöst und selbstgeworden einen eigenen Mittelpunkt findet und einen geschlossenen Umkreis um sich zieht.*” In: LUKÁCS, Georg. **Die Theorie des Romanes**: Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik. 9. ed. Darmstadt/Neuwied: Luchterhand, 1984. p. 21.

⁴⁸ LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. 34. ed. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades, 2000. p. 26.

junto aos homens, incompreendida mas conhecida, como o pai diante do filho pequeno, então toda a ação é somente um traje bem-talhado da alma. Ser e destino, aventura e perfeição, vida e essência são então conceitos idênticos. Pois a pergunta da qual nasce a epopeia como resposta configuradora é: como pode a vida tornar-se essencial? E o caráter inatingível e inacessível de Homero – e a rigor apenas os seus poemas são epopeias – decorre do fato de ele ter encontrado a resposta antes que a marcha do espírito na história permitisse formular a pergunta.⁴⁹

A discussão do romance, desde seu gênero e sua origem, portanto, conforma um pensamento segundo o qual a forma literária se afina analogamente a uma mudança estrutural psíquica do indivíduo. “A emergência do romance como o maior gênero moderno é visto como o resultado da mudança da estrutura da consciência humana; o desenvolvimento do romance reflete modificações na maneira de o homem se definir em relação a todas as categorias de existência”⁵⁰.

Outro argumento decorrente do individualismo e da visibilidade-invisibilidade situa-se em Ian Watt. Ele debate o realismo e sua importância deflagrada com o romance inglês do século XVIII. Sua história do romance, em cujo princípio norteia a *ascensão*, é formada a partir da tríade inglesa Defoe-Richardson-Fielding. Seu debate resume-se no *realismo* como fundamento do pensamento moderno e individualista. Watt:

Por um paradoxo que só surpreenderá o neófito, o termo **realismo** aplica-se em filosofia estritamente a uma visão da realidade oposta à do uso comum – à visão dos escolásticos realistas da Idade Média segundo os quais as verdadeiras “realidades” são os universais, classes ou abstrações; e não os objetos particulares, concretos, de percepção sensorial. À primeira vista isso parece inútil, pois no romance, mais que em qualquer outro gênero, as verdades gerais só existem *post res*; entretanto a própria estranheza da posição do realismo escolástico serve pelo menos para chamar a atenção para uma característica do romance que é análoga ao atual significado filosófico do “realismo”: o gênero surgiu na era moderna, cuja orientação intelectual geral se afastou decisivamente de sua herança clássica e medieval rejeitando – ou pelo menos tentando rejeitar – os universais.⁵¹

Daí surge declaradamente uma oposição do realismo escolástico *versus* pensamento moderno (o realismo filosófico seria crítico, antitradicional e inovador). Watt situa a discussão do romance em uma certa concepção intelectual – “da busca da verdade

⁴⁹ LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. 34. ed. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades, 2000. pp. 26-27.

⁵⁰ DE MAN, Paul. Georg Lukacs's Theory of the Novel. In: **Blindness and insight**: Essays in the Rethoric of Contemporary Criticism. 2. ed. Oxford University Press: New York, 1971. p. 53. Tradução minha de: “*The emergence of the novel as the major modern genre is seen as the result of a change in the structure of human consciousness; the development of the novel reflects modifications in man's way of defining himself in relation to all categories of existence*”.

⁵¹ WATT, Ian. **A ascensão do romance**: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. Tradução de Hildergard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 12.

como uma questão inteiramente individual”⁵², que remontaria a Descartes. No domínio do *cogito*, quer-se que haja sempre inovação. Esta seria oposta à propriedade comum daquelas culturas antigas que, no valor da comunhão histórica, não conteriam o indivíduo, senão a pura identidade supra-individual herdada dos heróis:

O romance é a forma literária que reflete mais plenamente essa reorientação individualista e inovadora. As formas literárias anteriores refletiram a tendência geral de suas culturas a conformarem-se à prática tradicional do principal teste da verdade: os enredos da epopeia clássica e renascentista, por exemplo, baseiam-se na História ou na fábula e avaliavam-se os méritos do tratamento dado pelo autor segundo uma concepção de decoro derivada dos modelos aceitos no gênero. O primeiro grande desafio a esse tradicionalismo partiu do romance, cujo critério fundamental era a fidelidade à experiência individual – a qual é sempre única e, portanto, nova. Assim, o romance é o veículo literário lógico de uma cultura que, nos últimos séculos, conferiu um valor sem precedentes à originalidade, à novidade.⁵³

Novidade e originalidade que provêm de uma origem épica. Há também um apelo filosófico. “Filosoficamente a abordagem particularizante da personagem se traduz no problema de definir a pessoa individual”⁵⁴. “Depois que Descartes conferiu importância suprema aos processos de pensamento na consciência do indivíduo,” – sugere Watt – “os problemas filosóficos relacionados com a identidade pessoal despertaram grande atenção”⁵⁵. Uma linha tênue entre realismo como método filosófico moderno e gênero percorre o motivo de Ian Watt:

O paralelo entre a tradição do pensamento realista e as inovações formais dos primeiros romancistas é evidente: filósofos e romancistas dedicaram ao indivíduo particular maior atenção do que este recebera até então. Entretanto a grande atenção que o romance dispensou à particularização da personagem é um tema tão amplo que consideraremos apenas um de seus aspectos mais maleáveis: a maneira pela qual o romancista tipicamente indica sua intenção de apresentar uma personagem como um indivíduo particular nomeando-a da mesma forma que os indivíduos particulares são nomeados na vida real.⁵⁶

A particularização forma um novo ente: de nome determinado. Da onomástica contida no romance, evoca-se novamente um suposto elo entre o mundo social e a ficção romanesca. Todas essas linhas de pensamento concentram um argumento segundo o qual reina a administração arquiopoética do romance como reflexão da experiência individual, do realismo como método filosófico e da oposição entre visibilidade-invisibilidade.

⁵² WATT, Ian. **A ascensão do romance**: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. Tradução de Hildergard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 13.

⁵³ *Ibidem*, p. 13.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 19.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 19.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 19.

“A partir dos meados do século XVIII e sobretudo no século XIX, o romance toma uma outra característica. A cultura livresca desenvolve as formas literárias de estudos, de artigos, de narração de viagem, de lembranças, etc.”⁵⁷ Enciclopedismo irradia do romance, tal como supõe o grande espírito da Ilustração. “A forma epistolar permite as descrições detalhadas da vida mental, da paisagem observada, dos personagens, etc. (por exemplo, em Richardson)”⁵⁸.

O formalismo atestaria que a descrição e a psicologia fossem constantes permanentes do romance de Dickens, Balzac, Tolstoi e Dostoiévski. “Os estudos ingleses do tipo de *Life in London* (P. Egan), as descrições francesas de Paris (*Le Diable à Paris*, *Os franceses pintados por eles mesmos*, etc.), os estudos “fisiológicos” russos: eis os princípios desse romance”⁵⁹. Para Eikhenbaum, em sua teoria da prosa, o romance no século XIX caracteriza-se por um largo emprego de descrições, de retratos psicológicos e de diálogos⁶⁰. Em sua concepção, contudo, diferencia-se o romance da novela:

O romance e a novela não são formas homogêneas mas, pelo contrário, formas completamente estranhas uma a outra. Por isso, não se desenvolvem simultaneamente, nem com a mesma intensidade numa mesma literatura. O romance é uma forma sincrética [...] (pouco importa se ele é desenvolvido diretamente a partir da compilação de novelas, ou se é tornado complexo pela inclusão de descrições de costumes); a novela é uma forma fundamental, elementar (o que não quer dizer primitiva). O romance provém da história, do relato de viagens; a novela provém do conto, da anedota. De fato, trata-se de uma diferença de princípio, determinada pela extensão da obra. Vários escritores e diferentes literaturas cultivam ou o romance ou a novela.⁶¹

Eikhenbaum sugere uma analogia em que o romance correspondesse a “um longo passeio através de lugares diferentes que supõe um retorno tranquilo” e a novela, “à escalada de uma colina, tendo por finalidade oferecer-nos a vista que se descobre dessa altura”⁶². A concepção do autor está preenchida também por premissas naturais e evolutivas. Gêneros sérios, elevados, poderiam se degenerar em outras formas⁶³.

⁵⁷ EIKHENBAUM, Boris. Sobre a teoria da prosa. In: **Teoria da literatura: formalistas russos**. Organizado por Dionísio de Oliveira Toledo. 3. ed. Porto Alegre: Globo, 1976. p. 159.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 159.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 159.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 160.

⁶¹ *Ibidem*, pp. 161-162.

⁶² *Ibidem*, pp. 162-163.

⁶³ *Ibidem*, p. 166.

Sob outras variações e com um propósito metodologicamente distinto, Bakhtin retomaria à noção de gênero, possivelmente, uma de suas prediletas, para definir um grau de estabilidade que atravessa a história da cultura e do diálogo humano. A isso Bakhtin denomina *archaica*; o gênero conserva-a ao mesmo tempo em que a repele. Deriva daí uma atitude *essencialista* contraposta a uma tendência puramente classificadora, de lista, em suma, de um cânon clássico:

Por sua natureza mesma, o gênero literário reflete as tendências mais estáveis, “perenes” da evolução da literatura. O gênero sempre conserva os elementos imorredouros da *archaica*. É verdade que nele essa *archaica* só se conserva graças à sua atualização. O gênero sempre é e não é o mesmo, sempre é novo e velho ao mesmo tempo. O gênero renasce e se renova em cada nova etapa do desenvolvimento da literatura e em cada obra individual de um dado gênero. Nisso consiste a vida do gênero. Por isso, não é morta nem a *archaica* que se conserva no gênero; ela é eternamente viva, ou seja, é uma *archaica* com capacidade de renovar-se. O gênero vive do presente, mas sempre recorda o seu passado, o seu começo. É o representante da memória criativa no processo de desenvolvimento literário. É precisamente por isso que tem a capacidade de assegurar a unidade e a continuidade desse desenvolvimento⁶⁴.

A prosa seria a essência genérica que possibilitaria a transformação da *archaica* em uma emergência paradigmática, dialógica. “Os estudos que Mikhail Bakhtin desenvolveu sobre os gêneros discursivos considerando não a classificação das espécies, mas o dialogismo do processo comunicativo, estão inseridos no campo dessa emergência”⁶⁵. Sendo as relações interativas processos produtivos da linguagem, como se refere a autora, conseqüentemente, gêneros e discursos passam a ser focalizados como esferas de uso da linguagem verbal ou da comunicação fundada na palavra. Pressupõe-se, ademais, uma divisão entre retórica e poética. O gênero e a demarcação de suas propriedades continua operando sob uma premissa arqui-poética, metafísica. O romance é o tipo por excelência do evolucionismo literário, porque, constantemente, renova suas fundamentações formais. Donde um encadeamento entre gênero e realidade social. Bakhtin:

[...] o romance introduz uma problemática, um inacabamento semântico específico e o contato vivo com o inacabado, com a sua época que está se fazendo (o presente ainda não acabado). [...] O romance é o único gênero em evolução, por isso ele reflete mais profundamente a evolução da própria realidade. Somente o que evolui pode compreender a evolução. O romance tornou-se o principal personagem do drama da evolução literária na era moderna precisamente porque, melhor que todos, é ele que expressa as tendências evolutivas

⁶⁴ BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução de Paulo Bezerra. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010. p. 121.

⁶⁵ MACHADO, Irene. Gêneros discursivos. In: BRAIT, Beth (Org). **Bakhtin: conceitos-chave**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2005. p.152.

do novo mundo, ele é, por isso, o único gênero nascido naquele mundo e em tudo semelhante a ele.⁶⁶

Situa-se aí parte do clima intelectual russo que se contrapunha ao formalismo de uma geração de conterrâneos. Os formalistas, em suas formulações, não teriam compreendido a importância dos gêneros⁶⁷. O gênero precisa emergir de uma totalidade concluída e solucionada do enunciado, efetivada por sujeitos de uma dada organização social. “Trata-se de uma totalidade temática, orientada pela realidade circundante, marcada por um tempo e espaço.”⁶⁸

VIII Alguns pontos de consideração

§I: A ARQUIPOÉTICA TEM A VER COM O PRINCÍPIO, PERSECUÇÃO — PERSEGUIÇÃO.

Aqui se sugeriu uma identidade sobre as teorias que se formularam acerca da poética e dos gêneros literários. Em geral, as teorias aqui trazidas se aglomeram a partir de uma orientação calcada na naturalização histórica ou na imanência/intrinsecabilidade de certas propriedades gerais do discurso poético. A naturalização geralmente pressupõe uma taxonomia ou uma divisão. A *Poética* aristotélica pode ser entendida como um protótipo natural para compor regras particulares a um grande inventário sobre-natural e especista das obras e dos textos poéticos/literários. Um projeto de suposições entre a norma de uma identidade ideal e uma lista a ser seguida (cânon) compõem o pensamento aristotélico e suas premissas categoriais. Um assombro de origem ronda a poética aristotélica. Para tanto, lanço mão de uma operação conceitual (que jamais deveria ser chamada de conceito, pois isso seria cair em uma armadilha excessivamente teórica para explicar uma série de termos que têm sido utilizados ao longo das mais diversas e distintas tradições languageiras, com propósitos os mais distintos): a *arqui-poética*, substantivo e adjetivo. Aí, em identidades pressupostas e ideais, funda-se uma história literária cujos frutos continuam a insistir em um plano autorreferente, que não poderia ser senão a própria discussão arqui-poética. A premissa é a origem e o cânon: perseguir o começo.

⁶⁶ BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética**: a teoria do romance. 6. ed. São Paulo: Hucitec, 2010. p. 400.

⁶⁷ BRAIT, Beth. Importância e necessidade da obra. In: MEDVIÉDEV, P. N. **O método formal nos estudos literários**: introdução crítica a uma poética sociológica. Tradução de Ekaterina Vólkova Américo e Sheila Camargo Grillo. São Paulo: Contexto, 2012. p. 14.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 15.

§2: ARQUEOLOGIA É TAMBÉM UM SINÔNIMO DE ARQUIPOÉTICA.

É um método e – portanto, tal como Benjamin uma vez escrevera, *desvio* – o desvio mais frutífero para a heurística da investigação lógico-científica. Os autores aqui trazidos, em metodologias e propósitos variados, foram englobados à medida que julguei importante tecer-lhes uma interlocução sugestiva entre aspectos epistêmicos e metodológicos. Na maior parte, histórico-interpretativistas. Não é raro vê-los compor um quadro referencial de termos que se valem de um glossário de História Natural ou cultura-civilização. Zumthor, em sua *Histoire littéraire de la France médiévale*, entende a sugestão de que seu trabalho situa-se em um “enraizamento de textos em uma cultura notavelmente homogênea”⁶⁹. A história literária é sempre parte de um “quadro vivo de uma civilização”⁷⁰. Anota um apelo fundamental para a história literária que, anterior ao século XVI, tem a arqueologia a seu favor. “A história da literatura anterior ao século XVI detém-se ainda hoje, parcialmente, na arqueologia”⁷¹.

§3: NOVELA E ROMANCE NÃO NECESSARIAMENTE CONSTITUEM UMA DIVERGÊNCIA.

Sob as premissas arquiopoéticas, os dois são produtos de uma sociedade nova, que se contrapõe à axiologia da sociedade antiga, sobretudo, a grega: o indivíduo assume um papel preponderante, até então impossível. Essas narrativas seriam, *grosso modo*, uma degeneração narrativa de formas narrativas antigas que teriam por fim o espelhamento mimético-diegético da vida de um indivíduo (ou herói). Toda biografia, em consonância a essa orientação, seria também *a representação do problema psíquico do indivíduo*. A autoconsciência despontaria como processo central da máxima biográfica.

§4: O PROBLEMA DA LETRA E DA VOZ: GRANDE DESENTENDIMENTO.

O romance não aniquilou a voz. A noção de oralidade caminha com a de escritura. Leia-se a respeito o que Borges escreveu sobre a cabala⁷² ou a noção de livro sagrado do *Der Untergang des Abendlandes*, de Oswald Spengler⁷³.

⁶⁹ ZUMTHOR, Paul. Préface de 1973. In: **Histoire littéraire de la France médiévale**: VI^e-XIV^e siècles. Slatkine Reprints: Genève, 1973. p. 1.

⁷⁰ *Ibidem*, p. V.

⁷¹ *Ibidem*, p. V.

⁷² BORGES, Jorge Luis. Siete Noches. In: **Obras Completas**: 1975-1985. Buenos Aires: Emecé, 1989. pp. 267-275.

⁷³ Cf. Problemas da cultura árabe: a alma mágica. In: SPENGLER, Oswald. **A decadência do ocidente**: esboço de uma morfologia da História Universal. Tradução de Herbert Caro. 4. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014. pp. 293-310.

§5: ARQUIPOÉTICA É SINÔNIMO DE ETNOCENTRISMO.

O romance, diante da disposição arquiopoética, tem uma configuração etnocêntrica, porque foi degenerado de um mundo europeu. Kundera: “O adjetivo **europeu** designava para ele [Husserl] a identidade espiritual que se estende além da Europa geográfica (à América, por exemplo) e que nasceu com a antiga filosofia grega”⁷⁴. Portanto, um dos problemas do romance ainda consiste na busca de um centro (ainda que seja rotulado sob outras centralidades). No romance, o indivíduo conta sua vida, digna de uma história. A vida impregna a história, reduzindo-lhe a uma biografia – essa redução é seu quase-tudo. Se Husserl, como Kundera relata, perguntara se a Europa seria capaz de sobreviver a si mesma, justamente por ter reduzido a *Lebenswelt* a procedimentos técnicos e matemáticos⁷⁵, há de se perguntar o que o romance deve de resposta contra suas fundações nacionais europeias. Eis também o problema do humanismo:

A unificação da história do planeta, esse sonho humanista do qual Deus mal-dosamente permitiu a realização, está acompanhado por um processo de redução vertiginosa. É verdade que os cupins da redução desde sempre atacam a vida humana: até o maior amor acaba se reduzindo a um esqueleto de lembranças raquíticas. Mas o caráter da sociedade moderna reforça monstruosamente essa maldição: a vida do homem está reduzida a sua função social; a história de um povo, a alguns acontecimentos, que por sua vez são reduzidos a uma interpretação tendenciosa; a vida social está reduzida à luta política e esta, à confrontação de duas grandes potências planetárias. O homem se acha num verdadeiro *turbilhão da redução*, onde o “mundo da vida” de que falava Husserl se obscurece fatalmente e onde o ser cai no esquecimento.⁷⁶

§6: A HISTÓRIA LITERÁRIA A CONTRAPELO.

A história literária, em sua força de instituição, procura equacionar a literatura em uma fórmula de rupturas e retomadas, reduzindo as diferenças estéticas a estágios evolutivos tendencialmente progressivos. Ao mesmo tempo que esta história arquiopoética funda um projeto de literatura em sua dialética de universalismo e particularismo, ela também restringe, em afinidades arbitrárias, um cânone artístico. Essa história prevê uma calculabilidade que, assustadoramente, parece fazer pouco caso das tradições mistas e simultâneas de uma *outra história literária*. A história deve ser tomada *gegen den Strich*⁷⁷. Contra a linha. Contrapelo. Da sétima tese de *Sobre o conceito de História*, de 1940, no último parágrafo, Benjamin menciona que o materialista histórico tem por

⁷⁴ KUNDERA, Milan. Diálogo sobre a arte do romance. In: **A arte do romance**. Tradução de Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 11.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 11.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 23.

⁷⁷ BENJAMIN, Walter. **Gesammelte Schriften**. Organizado por Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991. p. 697.

tarefa “escovar a história a contrapelo” (“*die Geschichte gegen den Strich zu bürsten*”⁷⁸). O materialista e o metafísico devem, do mesmo jeito, a essa proposição. O circuito triste, arqui-poético, esboçado até agora, não permite uma visão senão histórica, diacrônica (quicá, como em casos mais extremos, de uma visão evolucionista) dos problemas literários cuja empatia remete senão à obra do escritor que triunfa. Melhor dito, ainda de Benjamin na sétima tese: “A natureza dessa tristeza se tornará mais clara se nos perguntarmos com quem o escrivão do historicismo [*Geschichts schreiber der Historismus*] se adere. A resposta é irrecusável: ao vencedor”⁷⁹.

Escrever a história a contrapelo, tarefa que já resulta de uma renúncia, tem a ver, portanto, com repensar os triunfos de uma história literária natural. Esta não diz respeito à possibilidade do texto em seu contexto histórico restritivo ou em genética evolutiva: senão em cumprir na obra o que *impossivelmente* ela deveria ter cumprido em seu momento original, simultaneamente passado e presente. O patrimônio do museu deve ser imperfeito, porque é sempre simultâneo e anacrônico.

§7: O PROBLEMA DO GÊNERO; OU O PROBLEMA DA ARQUIPOÉTICA; A VONTADE DE UMA POÉTICA INDÍGENA.

O problema do gênero deve sempre à ideia de uma poética *indígena*. Partenogênese literária. Ela só ocorre na teoria – que é seu mundo por excelência. O estruturalismo rendeu bons frutos. Todorov nos ensinou a olhar cada forma a seu próprio modo, sem exageros:

Aqui reaparece a noção de gênero. O gênero se define como a conjunção de diversas propriedades do discurso literário, julgadas importantes pelas obras onde sejam encontradas. O gênero não oferece realidade fora da reflexão teórica; ele supõe sempre que se faça abstração de vários traços divergentes, julgados pouco importantes, em favor de outros traços, estes idênticos, que são dominantes na estrutura da obra. Se essa abstração é igual a zero, cada obra representa um gênero particular (e esta frase não é destituída de sentido); no grau máximo de abstração, consideram-se todas as obras literárias como pertencentes ao mesmo gênero. Entre esses dois polos, situam-se os gêneros aos quais nos habituaram as poéticas clássicas, assim como muitos outros gêneros que elas não descreveram.⁸⁰

O ponto principal: todo gênero é *sui generis*.

⁷⁸ BENJAMIN, Walter. **Gesammelte Schriften**. Organizado por Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991. p. 697.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 696.

⁸⁰ TODOROV, Tzvetan. **Estruturalismo e Poética**. 3. ed. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1974. pp. 102-103.

SEGUNDA PARTE

MACHADO DE ASSIS

ENFIM, QUE SEGREDO HÁ QUE SE NÃO DESCUBRA?
SAGACIDADE, BOA VONTADE, CURIOSIDADE,
CHAMA-LHE O QUE QUIERES, HÁ UMA FORÇA
QUE DEITA CÁ PARA FORA TUDO O QUE AS PESSOAS
CUIDAM DE ESCONDER. OS PRÓPRIOS SEGREDOS
CANSAM DE CALAR — CALAR OU DORMIR; FIQUEMOS
COM ESTE OUTRO VERBO, QUE SERVE MELHOR À
IMAGEM. CANSAM, E AJUDAM A SEU MODO AQUILO
QUE IMPUTAMOS À INDISCRICÃO ALHEIA.

Machado de Assis

I Machado de Assis e a filosofia

HÁ LIVROS QUE ILUDEM A CRÍTICA. *Memórias Póstumas de Brás Cubas* é um deles. Uma de suas primeiras leituras, sob os cuidados de Capistrano de Abreu, questionava-lhe a filiação: “As *Memórias Póstumas de Brás Cubas* serão um romance? Em todo o caso são mais alguma coisa. O romance aqui é simples acidente. O que é fundamental e orgânico é a descrição dos costumes, a filosofia social que está implícita”⁸¹. A ficção é subtraída de uma vocação documentária que, por vezes, se faz esconderijo filosófico.

Admita-se, porém, diante desse texto fundador da crítica do *Brás Cubas*, um horizonte especulativo importante: o da administração do estatuto de gênero de uma obra e, no caso específico, a possibilidade de uma ambiguidade estatutária. A accidentalidade do ser-romance supõe um limite de onde exceda algo. Na tentativa de problematizar um significado – função primeira do julgamento crítico –, concorrem perplexidades.

A primeira parte desta dissertação sugeriu uma identidade sobre as teorias que se formularam acerca não só da poética, mas também do romance enquanto gênero literário específico, hegemônico e *central*. Sua naturalização histórica concentra uma pressuposição segundo a qual haja sempre uma propriedade homogênea imanente às divisões taxonômicas prescritas pelas poéticas: o gênero deveria ter uma estabilidade, muito embora sofra degenerações circunstanciais. *O romance é o gênero da individualidade*. É preciso partir desse pressuposto, ainda para lhe mirar, ao reverso, uma inviabilidade já pressentida desde seu esquema metafísico: o de definição de uma origem, uma arqueologia.

Tomemos como ponto de partida – desde a seara do egocentrismo e do exagero da individualidade – os argumentos que supõem um parentesco de Machado de Assis com o discurso filosófico em sua prosa de ficção. Uma discussão prévia nos permitiu vislumbrar a homologia entre o romance e o indivíduo. Acrescentemos a esse debate um peso filosófico, afinal, já há muito presente na história do pensamento ocidental. Acreditemos, para tanto, que a filosofia seja um gesto de lógica e egocentrismo: ora, uma concepção arqui-poética do romance!

⁸¹ ABREU, Capistrano de. Sobre as *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. In: ASSIS, Machado de. **Obra completa**. Organizado por Aluizio Leite Neto et al. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008. p. 11. 4. v. Publicado originalmente na coluna “Livros e Letras”, na **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 30 de janeiro de 1881.

II A força – fortuna filosófica

OS DISCURSOS CRÍTICOS DAS MAIS VARIADAS VERTENTES TÊM UM COMUM ACORDO SOBRE MACHADO DE ASSIS. A filosofia é uma fonte decisiva em sua literatura. Aqueles conformaram categoricamente a fortuna crítica do escritor. Machado seria pascaliano “sem o consolo jansenista da Graça distribuída aos eleitos da Salvação”, “schopenhaueriano que substituiu pelo ódio à vida a moral da renúncia da vontade de viver”, “cético radical”, “pírrônico” e “niilista”⁸²: “eis os traços fisionômico-doutrinários, carregados nas tintas do negativismo com as quais a tradição crítica revestiu o perfil filosófico de Machado de Assis que fez chegar até nós emoldurando-o na autoridade das fontes principais em que o criador de *Dom Casmurro* teria abeberado o seu pensamento”⁸³.

Machado não é machadiano. É, antes de tudo, o reflexo dos influxos europeus que lhe sobrepuseram o espírito. O pessimismo seria a síntese dessas influências gerais, universais. Aliás, o próprio pessimismo, combinado com outros elementos filosóficos – a atitude cética e a tragicidade pascaliana⁸⁴ – apareceriam na famosa trilogia do escritor: “a prosopopeia de O Delírio, em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, a expressão dialogística do sistema filosófico do personagem Quincas Borba – o humanitismo – nas mesmas *Memórias* e no romance seguinte, *Quincas Borba* – e o paralelo desenvolvido no capítulo IX (A Ópera) de *Dom Casmurro*.”⁸⁵ Miguel Reale questiona sobre a alternativa entre uma Filosofia de Machado de Assis ou na obra de Machado de Assis⁸⁶:

Não há nada surpreendente que se comece por uma aporia, pois as perplexidades, os contrastes e as contradições enxameiam os romances, os contos, as crônicas, as poesias e as páginas de crítica do patrono da Academia Brasileira de Letras, comprazendo-se ele em jogar com termos opostos ou distintos, sem que seu espírito opte por um deles, preferindo antes mantê-los correlatos numa viva concretude.⁸⁷

Tal atitude se deve a uma tematologia de antologia. Ao aparecer a palavra **filosofia**, ou seus derivados, em Machado de Assis – e as ocorrências são inúmeras – a crítica se

⁸² NUNES, Benedito. Machado de Assis e a filosofia. In: **Travessia**. Publicação do Programa de Pós-Graduação em Literatura da UFSC, n. 19, 1989. p. 7. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/article/view/17324>>. Acesso em: 12 dez. 2014.

⁸³ *Ibidem*, p. 7.

⁸⁴ *Ibidem*, p. 8

⁸⁵ *Ibidem*, p. 8

⁸⁶ REALE, Miguel. **A filosofia na obra de Machado de Assis**: com uma antologia filosófica de Machado de Assis. São Paulo: Pioneira, 1982. p. 3.

⁸⁷ *Ibidem*, p. 3.

esbalda em tecer comentários a respeito. Reale, no entanto, *cum grano salis*, argumenta que, no discurso machadiano, apesar das circunscrições filosóficas, não haveria uma “colocação em termos propriamente filosóficos”⁸⁸. A decisão de Reale, todavia, é pela teoria:

Antes de analisar a presença deste ou daquele filósofo na obra machadiana, o que tem levado a exagerar-se a vinculação de seu pensamento a Pascal ou a Schopenhauer, parece-me indispensável salientar um ponto em que podemos estar todos de acordo: é quanto a “constante teorética” de seus escritos, apontada por Silvio Romero como simples “mania de filosofar”, ou vista por Lúcia Miguel Pereira como “mania raciocinante”.

Emprego o termo **teorético** para designar a “teoria da teoria”, ou a “metateoria”, ou seja, para indicar a inclinação para ir além da “explicação do real”, a fim de se elaborar, sobre essa base teórica, uma teoria de valor mais amplo e simbólico. É o que se dá com Machado de Assis que, reiteradas vezes, a propósito de assuntos ou episódios aparentemente banais, eleva-se a uma “instância simbolizante” que atua, por assim dizer, como um complemento necessário dos tipos e modelos de sua ficção artística.⁸⁹

Teoria ocupa aí o mesmo lugar, arqueológico, que **Filosofia**. Apenas com um rótulo distinto. O mesmo problema prossegue. Reale, entretanto, elabora um panorama justo no qual indica alguns autores que contemplaram a questão em Machado. “Todos os autores citados, e outros mais aqui não lembrados, mesmo quando não concluem pela aceitação de uma ‘filosofia machadiana’, convergem num ponto essencial, que é o reconhecimento da *densidade filosófica* de sua obra, essencial à compreensão do escritor”⁹⁰.

Tal discussão, ainda assim, é maior e mais antiga. Já constava do texto de Capistrano de Abreu e das incursões de Silvio Romero. Para a crítica novecentista, entretanto, o ensaio capital é o de Afrânio Coutinho, intitulado “A filosofia de Machado de Assis”, de 1940. Sua premissa, de uma simplória literatura comparada, formula-se a partir da máxima de que “nenhuma grande literatura se basta a si mesma”⁹¹. O professor pensa nos termos da universalidade (“A literatura é uma criação do espírito e como tal participa de sua natureza universal”⁹²) sem dimensionar-lhe a armadilha arqui-poética por detrás.

A leitura mais arguta desse ensaio-referência de Afrânio Coutinho foi levada a cabo por Sérgio Buarque de Holanda, para quem as concepções do mundo “são numerosas como a humanidade e é natural que todo indivíduo as tenha, tão pessoais e inconfundi-

⁸⁸ REALE, Miguel. **A filosofia na obra de Machado de Assis**: com uma antologia filosófica de Machado de Assis. São Paulo: Pioneira, 1982. p. 6.

⁸⁹ *Ibidem*, p. 6.

⁹⁰ *Ibidem*, p. 6.

⁹¹ COUTINHO, Afrânio. O Problema das Influências. In: COUTINHO, Afrânio. **A filosofia de Machado de Assis e outros ensaios**. 2. ed. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1959, p. 15.

⁹² *Ibidem*, p. 16.

veis como o talho da letra ou o desenho da mão”⁹³. S. B. H. critica o trabalho do colega, apontando alguns pontos de suposto equívoco. “Não é de estranhar, pois, que o romancista ofereça com sua obra de ficção uma filosofia, ainda quando não a exprima em forma sistemática ou coerente. Alguns chegam a explicar-nos sua visão do mundo fora de seus livros de ficção e, neste caso, a missão do crítico de ideias se torna incomparavelmente fácil”⁹⁴. Perceber, portanto, um sistema filosófico para além da poesia seria uma escolha pela ingenuidade. “Quem procure apreender a filosofia de um D. H. Lawrence ou de um André Gide, por exemplo – para só falar em contemporâneos – não precisará recorrer aos seus romances”⁹⁵. S. B. H.:

Machado de Assis não pertence a essa família. Sua obra, a menos didática que se possa imaginar, não propõe nenhum corpo de ideias muito preciso. O mais que com boa vontade se pode tirar de seus trabalhos críticos será um repertório de julgamentos estéticos, que não chegam sequer a compor um sistema. O sr. Tristão de Ataíde já mostrou efetivamente como é possível, colecionando as opiniões críticas expressas por Machado de Assis em diferentes estudos, extrair os elementos brutos de um código de bom gosto.

Por outro lado certas ideias e sentimentos aparecem com tal insistência, tão à flor da pele através das obras do romancista, que se pode, com algum exagero, falar numa filosofia. Essa filosofia é o que constitui o objeto das preocupações do Sr. Afrânio Coutinho em seu livro. Insinuando um estudo de literatura comparada, o autor começa por organizar uma classificação engenhosa e necessariamente um pouco arbitrária dos escritores que mais teriam sugestionado Machado de Assis. Distingue três categorias de influências: influências de concepção e técnica literária e de estilo; influências de humor; influências de filosofia ou concepção do mundo e do homem. Assinala também os livros prediletos de Machado, que seriam a *Bíblia*, o *Prometeu*, *Hamlet*, e *D. Quixote*.⁹⁶

A fineza da crítica de S. B. H. modificou o trabalho de Afrânio Coutinho. Na segunda edição do ensaio, reformulam-se os fundamentos de seu texto a ponto de constar o seguinte: “Na definição da atitude intelectual de Machado em face da vida e do homem, é preciso jamais esquecer que ele não possui um sistema filosófico, fechado, coerente à crítica objetiva, porém antes uma atitude, um modo de encarar a vida, uma disposição mental”⁹⁷. Disposição mental também funciona como rótulo para o disfarce de um mesmo problema. A maior crítica a Afrânio Coutinho provém da contestação do caráter pascaliano e trágico em Machado: “Na ideia de um mundo absurdo – não trágico, mas

⁹³ HOLANDA, Sérgio Buarque de. A filosofia de Machado de Assis. In: **Cobra de Vidro**. São Paulo: Martins Editora, 1944. p. 45.

⁹⁴ *Ibidem*, p. 45-46.

⁹⁵ *Ibidem*, p. 46.

⁹⁶ *Ibidem*, p. 46.

⁹⁷ COUTINHO, Afrânio. **A filosofia de Machado de Assis e outros ensaios**. 2. ed. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1959. p. 23.

absurdo – somada a esse sentimento de penúria encoberto pela ironia, é que, segundo me parece, devem ser procuradas as origens do ‘humour’ de Machado de Assis e também as fontes de sua filosofia”⁹⁸.

Ora, os argumentos que justificam a filosofia em Machado acabam sendo continuações de uma mesma assunção: a de que o romance é um gênero metamórfico que se impregna de discursos alheios para, assim, adquirir estabilidade. Sob essa proposição natural, *filosofia e romance seriam representações da modernidade, da autoconsciência, da individuação e do eu que trilha para a revelação lógica da realidade*.

José Guilherme Merquior, em *De Anchieta a Euclides: Breve História da Literatura Brasileira*, dá continuidade a essa tradição. A leitura de Merquior sobre Machado de Assis é, resumidamente, partidária da crença segundo a qual Machado de Assis é um escritor-filósofo ou filosofante. Merquior estipula três funções, históricas, da literatura: **a)** edificação moral; **b)** divertimento; e **c)** problematização da vida⁹⁹. Machado teria sido o introdutor desta última na literatura brasileira, compatibilizando o programa literário brasileiro a uma espécie de tradição moderna, cuja suposta “visão problematizadora” recordaria o romantismo alemão.

O problema se agrava quando Machado de Assis entra em cena, precursor da inflação literária brasileira, capaz de resolver a mínima visão problematizadora exercida pelas letras nacionais (atrofia) e “a quase inexistência, nos nossos textos poéticos, de qualquer impulso filosófico”¹⁰⁰. O significado completo da obra machadiana se justificaria – em última instância – por uma preponderância filosófica de seu trabalho. A grandeza de Machado de Assis – diz Merquior – teria sido colocar instrumentos de expressão literária a serviço do aprofundamento filosófico da visão poética brasileira, sintonizando certa vocação “mais íntima de toda a literatura do Ocidente”¹⁰¹.

Fazendo jus às leituras sob a égide da influência e da intertextualidade, Merquior reforça o paralelo entre Sterne e Machado a fim de situar o segundo em um panorama técnico e formal paralelo ao de *A Sentimental Journey Through France and Italy* e *Tristram*

⁹⁸ HOLANDA, Sérgio Buarque de. A filosofia de Machado de Assis. In: **Cobra de Vidro**. São Paulo: Martins Editora, 1944. p. 51.

⁹⁹ MERQUIOR, José Guilherme. **De Anchieta a Euclides: breve história da literatura brasileira**. 4. ed. São Paulo: É Realizações, 2014. p. 247.

¹⁰⁰ *Ibidem*, p. 249.

¹⁰¹ *Ibidem*, p. 248-249.

Shandy. Embora parecidos, Machado diferiria em um ponto. “Entretanto, pelo menos duas das características mais importantes e mais ostensivas das *Memórias Póstumas* inexistem em Sterne”¹⁰²:

A primeira é a feição filosófica e sardônica do humorismo machadiano. Essa ironia álgica, eivada de “rbugens de pessimismo”, como confessa o finado autor, é muito diversa do humorismo eminentemente *simpático* e *sentimental* do *Tristram Shandy*. O travo acre e angustiante que nos deixa a “galhofa” de Machado falta por completo ao licor amável de Sterne; mas a natureza inquietadora do humor machadiano deriva justamente da sua propensão inquisitiva e filosófica, da sua qualidade de visão problematizadora. A segunda diferença é a natureza fantástica da situação narrativa.¹⁰³

Problematizar a vida é situar o mundo diante dos olhos de uma perspectiva filosófica. Machado, ao tracejar um humor herdado dos europeus, pactua-se em uma interrogação que deve à filosofia uma atitude que não constaria de Sterne. *Propensão inquisitiva* e *filosófica* marcam uma suposta diferença entre os dois autores. As *Memórias Póstumas* postulam a filosofia machadiana no humor:

[...] Neste sentido, a estrutura humorística de um livro como as *Memórias Póstumas* é verdadeiramente consubstancial à visão do mundo machadiana. Machado não emprega o humor para “ilustrar” uma filosofia: ao contrário, o seu humor – fazendo as vezes da inexistência metafísica – é filosofia; e esse fenômeno confere uma notável modernidade à sua obra, porque nada é tão moderno quanto o eclipse das filosofias afirmativas.¹⁰⁴

O perigo da essencialidade acompanha a leitura de Merquior. *Seu humor é filosofia*. Para evitar maiores exageros, porém, Merquior delimita um espaço para fazer da literatura de Machado um terreno não completamente substituível (ou identificável) à filosofia. Donde menos uma filosofia que uma atitude filosófica (o mesmo recurso utilizado por Coutinho quando da censura a seu ensaio).

Em vários momentos, Merquior utiliza as *Memórias Póstumas de Brás Cubas* para compor sua argumentação. “Brás Cubas é um caso de novelística filosófica em tom bufo, uma manual de moralista em ritmo foliônico”¹⁰⁵ ou “A chave da filosofia das *Memórias Póstumas* é, naturalmente, o célebre delírio do autor-personagem, no capítulo VII”¹⁰⁶. Para reforçar o enquadramento filosófico, há a retomada de Schopenhauer como fonte norteadora. “Bom schopenhaueriano, Machado concebe a exis-

¹⁰² MERQUIOR, José Guilherme. **De Anchieta a Euclides**: breve história da literatura brasileira. 4. ed. São Paulo: É Realizações, 2014, p. 266.

¹⁰³ *Ibidem*, p. 267.

¹⁰⁴ *Ibidem*, p. 275.

¹⁰⁵ *Ibidem*, p. 268.

¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 269.

tência como uma desalentadora oscilação entre a dor e o tédio, e talvez só Baudelaire se lhe compare na argúcia com que ele define os vários matizes de enjoo moral”¹⁰⁷. O humanitismo, de *M. P. B. C.* e *Quincas Borba*, é a opção de que Machado teria lançado mão para homenagear, implicitamente, à metafísica de Schopenhauer¹⁰⁸. Essa homenagem estaria presente também no *Dom Casmurro*, uma vez que o lembrar de Bentinho “é uma forma vivencial, personalizada, da contemplação intelectual e abstrata de Schopenhauer”¹⁰⁹.

As leituras apresentadas até aqui, em geral, configuram-se a partir de uma ideia limitada de influência (ora por conta de um projeto de comparativismo, ora pela proposição duvidosa de que a literatura precisa problematizar, no caso de Machado de Assis, filosoficamente, a realidade que supostamente reflete). Daí que a literatura é um apêndice da filosofia, sempre sendo-lhe subserviente.

Machado precisa ser machadiano. E esse é o maior desafio para uma interpretação. No texto de Machado de Assis, rondam ideias, o que não equaciona sua literatura a um projeto de filosofia, como muitos asseveraram.

Deixo, por ora, essa questão em suspensão: é preciso ir a outro lugar.

III Nas *Memórias Póstumas de Brás Cubas*...

... HÁ O EXCESSO DA VOZ DO NARRADOR, UM MEMORIAL EGOCÊNTRICO QUE TENTA DESORGANIZAR UMA HISTÓRIA, CONTANDO-A PELO AVESSO. O intento fracassa no décimo capítulo, de onde recomeça a tradicional narração folhetinesca. Seu começo postula um estilo que ainda terá por limite os cálculos da biografia literária. Contudo, tal como geralmente se sublinha, as cabriolas de pensamento do personagem devem significar algo notável. Eis a *causa mortis* do narrador, um artifício central, a partir do qual se derivam e sustentam os demais temas –uma invenção de um medicamento originada de uma ideia:

Com efeito, um dia de manhã, estando a passear na chácara, pendurou-se-me uma ideia no trapézio que eu tinha no cérebro. Uma vez pendurada, entrou a bracejar, a pernear, a fazer as mais arrojadas cabriolas de volatim, que é impossível crer. Eu deixei-me estar a contemplá-la. Súbito, deu um

¹⁰⁷ MERQUIOR, José Guilherme. *De Anchieta a Euclides: breve história da literatura brasileira*. 4. ed. São Paulo: É Realizações, 2014, p. 272.

¹⁰⁸ *Ibidem*, p. 273.

¹⁰⁹ *Ibidem*, p. 289.

grande salto, estendeu os braços e as pernas, até tomar a forma de um X: decifra-me ou devoro-te.¹¹⁰

No cérebro de Brás Cubas, habita uma ideia pendurada em trapézio. Ele a contempla, espantado e seduzido. O espaço físico, a chácara de Catumbi, parece menos importante do que a descrição do acontecimento interno que se dá no personagem: uma contemplação se efetiva ao longo de seu circuito mental. É daí que o narrador explica sua ideia, um emplasto “destinado a aliviar a nossa melancólica humanidade”¹¹¹.

Esse capítulo se tornou antológico em qualquer manual de literatura brasileira. Sua ressonância – isso é de menor aviso aos estudiosos – provém de uma obra de Camilo Castelo Branco, de 1862, intitulada *Coração, cabeça e estômago*. Daí consta o mote da cura da melancolia¹¹². Ele apareceria, praticamente intacto, quase vinte anos depois, na *Revista Brasileira*, veículo no qual se imprimia pela primeira vez a versão folhetinesca do *Brás Cubas*.

O livro do autor português, para além das várias semelhanças temáticas e técnicas com o *Brás Cubas*, é dividido a partir de três órgãos, concentrando-se em uma concepção antiga do corpo. O coração pretende seccionar a narrativa naquilo que o protagonista (Silvestre da Silva) teria em seus relacionamentos amorosos (e desilusões com as mulheres); a cabeça seria a narrativa que recobre o aspecto político da biografia de Silvestre da Silva, suas ambições políticas e de se tornar ministro da Coroa; por fim, há o estômago, que recobriria a vida já reduzida à boa mesa e à vida longe da cidade. No fundo, parece que o autor situou um quadro metafórico para escrever sua narrativa em um expediente anatômico, cuja preocupação seria definir uma biografia (ou uma memória) nos termos de um remetimento corporal: a vida de um indivíduo evolui à medida de uma progressão orgânica, de vitalidade.

De relacionar o mundo interior ao corpo, surge parte de uma tradição, o metaforismo, que atravessa séculos e textos. Ernst Robert Curtius anota que, desde Platão, surge uma metáfora de visão e espírito. “A partir daí, o ‘olho da alma’ se tornou metáfora muito popular, que encontramos tanto nos escritos pagãos como nos eclesiásticos”¹¹³. O

¹¹⁰ ASSIS, Machado de. Memórias Póstumas de Brás Cubas. In: ASSIS, Machado de. **Obra completa**. Organizado por Aluizio Leite Neto et al. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008. p. 627. 4. v.

¹¹¹ *Ibidem*, p. 627.

¹¹² Cf. SENNA, Marta de. O Silêncio do Bruxo: Machado de Assis e Castelo Branco. In: GUIMARÃES, Hélio de Seixas; SENNA, Marta de (Org.). **Machado de Assis e o outro: diálogos possíveis**. Rio de Janeiro: Móbile, 2012. pp. 123-138.

¹¹³ CURTIUS, Ernest Robert. **Literatura Europeia e Idade Média Latina**. Tradução de Teodoro Cabral com colaboração de Paulo Rónai. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013. s p. 186.

externo coaduna-se ao interno entre a faculdade física e espiritual ou de outro modo: a realidade é posta em questão sob a perspectiva de um mundo interior, individual. Dante, a seu modo, perfaz essa tradição metafórica: *l'agute luci de lo' ntelletto*¹¹⁴ são os olhos. No *Convivio*, que é seu banquete via Platão e Aristóteles, tem-se que a alma possui olhos para apreender a cor exterior das coisas¹¹⁵. O poeta florentino apresenta um repertório considerável de metáforas e analogias. Curtius lista algumas – *spatulae nostri iudicii* ('costas do nosso juízo'), *oculi mentis* ('olhos da mente'), *occhi della ragione* ('olhos da razão'), *occhi dell'anima* ('olhos da alma'). É notória, nos exemplos de Dante, a correlação estabelecida desde o metaforismo bíblico (por sua vez, radicado de fontes mais antigas) entre o homem e algo que lhe excede o próprio corpo. O aristotelismo, à sua vez, perturbando a doutrina cristã, cuja premissa parte da sobrevida da alma e da heterogeneidade desta ao corpo, espalha-se com vigor pela Europa medieval. Em 1211, cinco décadas antes do nascimento do poeta, proíbe-se o ensino de Aristóteles em Paris. Coube a Tomás de Aquino uma resposta às contradições sentidas do estagirita, resolvendo-as. Aristóteles, neste contra-aproche, foi cristianizado.

Dessa situação, emerge o problema do humanismo (Dante é um dos precursores) como afluente da doutrina medieval que, perturbada do aristotelismo, nega-lhe a interpretação natural da alma e sua sobrevida eterna. O cristianismo, já amadurecido e apregoando-se a todas criaturas, impõe-se como a paródia cultural mais vigorosa e etnocêntrica a um mundo até então politeísta. (Na *Comédia*, Inf., X, Epicuro e seus seguidores permanecerem no sexto círculo do Inferno, o dos hereges, por acreditarem que a alma morresse com o corpo, contrariamente à doutrina cristã). Há, em Cícero, nas *Tusculanae Disputationes*, uma referência à crença sobre a alma e sua relação com o corpo. À exceção de Empédocles, cuja opinião correspondia à alma e ao sangue, era comum dizer entre os antigos que a alma habitava o cérebro: "*in cerebro dixerunt animi esse sedem et locum*". Para Dante, há uma intensa aproximação entre alma e razão. A inteligência – o *intelletto* ou *mente* – é marca da poesia do autor. Dante: "*dico intelletto per la nobile parte de l'anima nostra, che con uno vocabulo 'mente' si può chiamare*"¹¹⁶. Na *Comédia*, por exemplo, há recorrentes aparições das palavras: *intelletto*, *ragione*, *mente* (há aí o mesmo quadro que aponta para as sugestões, também de certo modo administradas por uma contraposição idealista e natural, aos valores do mundo antigo, de onde emerge *ex abrupto* uma predisposição racional do indivíduo em entender o mundo). Uma

¹¹⁴ DANTE ALIGHIERI. *Commedia*: A cura di Giorgio Petrocchi. Milano: Mondadori, 1966. p. 221.

¹¹⁵ *Idem*, Il convivio. In: *Opere Minori*. Torino: Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1986. p. 92.

¹¹⁶ *Ibidem*, p. 267.

palavra desse campo semântico, no entanto, no grande labirinto da *Comédia*, aparece apenas duas vezes (Inferno, XXXII e Purgatório, XXXIII) – *cervello*:

*E io: 'Sì come cera da suggello,
che la figura impressa non trasmuta,
segnato è or da voi lo mio cervello.'*¹¹⁷

Como a cera de um selo – que é etimologicamente o próprio sigilo, *suggello* – pressionada contra o peso da forma de uma estampa, o cérebro de Dante se molda em uma assinatura, com as palavras de Beatriz, de difícil compreensão. Essa imagem da cera remete também ao Teeteto, de Platão. Do sigilo ao cérebro do poeta, há um longo caminho a percorrer: algo como a capacidade intelecto-sensível de Dante em compreender sua jornada e seu mundo. O cérebro é aí o órgão liminar entre o mundo carnal, do poeta posto à prova, até a apoteose do paraíso.

Vários séculos depois, essa palavra, **cérebro**, constaria de um soneto de Baudelaire que, sob uma leitura de Erich Auerbach, seria um pequeno escândalo mimético-terminológico, uma vez que empregava um verbete extraído de um vocabulário anatômico e, assim, retirava-lhe o decoro realista esperado. **Cérebro** opõe-se à grandeza da metafísica cristã: “ao poeta desesperante nega-se a dignidade interior conferida por palavras como alma e pensamento”¹¹⁸.

Uma palavra, em sua solidão, recupera vários destinos da cultura humana. Este tem sido um dos objetivos da escola alemã em seu idealismo variado, seja por meio da filologia seja por meio da história. O argumento de Auerbach, por exemplo, é complexo. É dele, contudo, consonante à tradição idealista germânica, que se intenta formular, a partir da concepção de representação (*Darstellung*), a modernidade e a individuação do homem diluída ao longo de textos provenientes de diversos cortes temporais. Esse caminho se encontra nas outras leituras históricas de veio germânico. O metaforismo de Curtius, parte de seu objetivo em desnudar a topologia e os lugares-comuns da literatura europeia, é peça desse percurso. No caso auerbachiano, à luz da teoria clássica de estilo, há uma orientação cujo objetivo é avaliar a representação da literatura do ocidente na composição (e separação) de estilos (*Stiltrennung*) entre as formas trágicas e cômicas, altas e baixas. O paradigma é atravessado pelo modelo ideal da epopeia homérica e da Bíblia judaica: daí surgiria o modelo básico, bifronte, a partir do qual a literatura se sustentaria:

¹¹⁷ DANTE ALIGHIERI. *Commedia*: A cura di Giorgio Petrocchi. Milano: Mondadori, 1966. p. 294.

¹¹⁸ AUERBACH, Erich. *Scenes from the Drama of European Literature*. Prefácio por Paolo Valesio. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984. p. 204.

Comparamos os dois textos e, ao mesmo tempo, os dois estilos que encarnam, para obter um ponto de partida para os nossos ensaios sobre a representação literária da realidade na cultura europeia. Os dois estilos representam, na sua oposição, tipos básicos: por um lado, descrição modeladora, iluminação uniforme, ligação sem interstícios, locução livre, predominância do primeiro plano, univocidade, limitação quanto ao desenvolvimento histórico e quanto ao humanamente problemático; por outro lado, realce de certas partes e escurcimento de outras, falta de conexão, efeito sugestivo do tácito, multiplicidade de planos, multivocidade e necessidade de interpretação, pretensão à universalidade histórica, desenvolvimento da apresentação do devir histórico e aprofundamento do problemático.¹¹⁹

Uma outra maneira de ler o argumento de Auerbach e, assim, contrariar-lhe algumas premissas contextuais importantes, seria entender a interpretação da realidade como um caminho pelo qual a representação objetificou a vida, baixando-a do pedestal da doutrina antiga, segundo a qual a elocução grandiloquente seria limitada aos temas altos. Stendhal e Balzac, articuladores dessa nova representação, tomaram personagens quaisquer do cotidiano para lhes emprestar seriedade ou mesmo tragicidade¹²⁰. De qualquer modo, Dante é a figura favorita de Auerbach. Destinou a esse poeta grande parte de seu trabalho como filólogo. Daí a máxima: “A obra de Dante havia estabelecido para sempre a expressão da própria alma como tarefa essencial do escritor”¹²¹.

Esse é o caso de Brás Cubas, sua biografia decorre de uma ideia fatal. A expressão biográfica é sempre uma expressão anímica ou psíquica. No caso do narrador-defunto de Machado, ela habita o cérebro, a psique. A principal característica de Machado de Assis como romancista – lembra Lúcia Miguel Pereira – é ter como predominância os problemas psicológicos¹²². A introdução ao problema da leitura psicológica de Machado (que equivale parcialmente à leitura filosófica) opera sob princípios de arquiopoética. Desde aí tem-se o maior vínculo com o entendimento do romance tal como tenho apresentado ao longo dessa dissertação. Machado, por meio de Brás Cubas, teria sido também responsável por reanimar a tradição individualista do romance, brindando à modernidade. Veja-se um exemplo:

Este problema central [redução da subjetividade] que irá obcecar o romance moderno é oferecido à discussão por Machado de Assis. A partir dele a ficção estará cada vez mais centrada nos modos diversos de percepção desta subjetividade em transformação. Com a centralização total do foco narrativo na figura

¹¹⁹ AUERBACH, Erich. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Perspectiva, 2009. pp. 19-20.

¹²⁰ *Ibidem*, pp. 499-500.

¹²¹ *Idem*. **A novela no início do Renascimento**: Itália e França. Tradução de Tercio Redondo. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 23.

¹²² PEREIRA, Lúcia Miguel. **Machado de Assis**: estudo crítico e biográfico. 6. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1988, p. 141.

do narrador, que se autoapresenta, assim como ao significado de sua realidade ironizada, o romance machadiano fragmentou a intriga e abriu o caminho para as técnicas mais tarde desenvolvidas na hipertrofia das visões por diversos centros de consciência.

O espelho se transforma em prisma e oferece uma expressão multidimensional do real, cuja importância repousa na estruturação e recriação do que se pode chamar a *gestalt* do texto, produzida pelo leitor. É a partir do romance machadiano que a ficção brasileira caminha para o mundo interior.¹²³

Mude-se subjetividade por individualidade e não teremos saído de onde começamos. “Centros de consciência” e “mundo interior” fazem parte das tradições arquipoeéticas que vinculam uma identidade e uma genética ao romance. Se Machado de Assis tem sido constantemente lido sob esse viés, cumpre prosseguir com esses argumentos (ainda como dito anteriormente: para mirar uma inviabilidade).

IV Haja um centro na obra de Machado de Assis...

... UM LUGAR RECURSIVO EM SUA LITERATURA. Ou em sua fortuna crítica. Suponha-se nesse centro uma ideia – também uma tautologia ou uma redundância. Costumeiramente, escritores são associados a temas predominantes, centrais. Dostoiévski, por exemplo, também é um escritor-filósofo. E psicólogo... Ao citar um crítico eslavo que assegurava que toda a obra de Dostoiévski seria a solução de um problema de ideias¹²⁴, Luigi Pareyson inicia um debate preocupado em fundamentar características centrais no escritor russo, cuja preocupação literária parte de um humanismo:

A “antropologia” de Dostoiévski já aparece na própria configuração de suas personagens e das suas relações. Os romances de Dostoiévski não são romances no sentido “épico” do termo. Com justiça foi dito que a forma épica ou narrativa é apenas uma veste externa e superficial, porque as suas obras não são tanto romances quanto tragédias, isto é, tragédias em forma de romances. Os pensamentos do seus heróis não são opiniões, mas irradiações de ideias vivas; os seus sentimentos não são emoções pessoais, mas paixões que constroem ou destroem um mundo; os seus encontros não são acontecimentos e entrelaçamentos, mas confluências ou desencontros de mundos afins ou opostos; as suas vidas não são biografias, mas destinos. As personagens de Dostoiévski ligam-se entre si de modo diverso do que na epopeia, precisamente porque elas, mais do que indivíduos, são ideias: ideias em movimento, ideias vivas, ideias personificadas.¹²⁵

¹²³ BRAYNER, Sonia. **Labirinto romanesco**: tradição e renovação da literatura brasileira – 1880-1920. Rio de Janeiro/Brasília: Civilização Brasileira/INL, 1979. p. 97.

¹²⁴ PAREYSON, Luigi. **Dostoiévski**: Filosofia, Romance e Experiência Religiosa. Tradução de Maria Helena Nery Garcez e Sylvia Mendes Carneiro. São Paulo: Edusp, 2012. p. 33.

¹²⁵ *Ibidem*, p. 33.

Nessa afirmação de Pareyson, também consta um pressuposto de gênero, mais precisamente, de hibridização. De qualquer modo, a força dos personagens de Dostoiévski deve-se ao fato de elas, mais do que indivíduos, serem ideias. Pareyson anota o comentário de Bierdiáiev:

Toda a obra de Dostoiévski é a solução de um problema de ideias. Raskólnikov é uma ideia; Stavróguin, uma ideia; Kiríllou, Chátov, Vierkhoviénski, ideias. Todo os seus heróis são literalmente absorvidos pelas ideias: estão ébrios delas... Tudo gira em torno dessas “malditas questões eternas”. O que não quer dizer que Dostoiévski tenha escrito romances de tese, para fazer propaganda desta ou daquela ideia. As ideias são imanentes à sua arte: ele descobre a sua existência somente de modo artístico... Dostoiévski concebe as ideias originais, mas as concebe sempre em movimento, dinâmicas, no seu trágico destino.¹²⁶

Isso parece lembrar a fortuna crítica machadiana que aposta no apelo ora filosófico ora psíquico do escritor brasileiro. Pareyson continua o debate ao mencionar uma certa incompatibilidade do projeto psicológico de Dostoiévski decorrente das impossibilidades aí presentes:

É esta a razão pela qual é fundamentalmente falso dizer que a grandeza de Dostoiévski consiste no caráter psicológico dos seus romances. É certo que a sua penetração psicológica é imensa, e é extraordinária a coerência psicológica de muitas de suas personagens; ele é, particularmente, um dos descobridores do “subsolo”, isto é, daquele mundo que, até agora, somente a psicanálise começou a sondar. Mas também é preciso dizer que, do ponto de vista puramente psicológico, certas escolhas de Dostoiévski são impossíveis: frequentemente as suas personagens se comportam por palavras e ações, como nunca se comportariam na realidade. Isso não diminui em nada a grandeza de Dostoiévski, o qual, enquanto “realista superior”, como queria ser, saber fazer com que o leitor, preso pelo seu extraordinário poder figurativo, nem ao menos se dê conta do “erro” psicológico, considerando-o, antes, coerente e conatural com a personagem ou situação, de modo a tomá-lo até por um feliz achado de penetração psicológica.¹²⁷

A solução é mudar o nome. Dostoiévski é antes antropólogo:

O fato é que Dostoiévski não é um psicólogo, mas um “antropólogo”: nele, é preciso buscar não a “psicologia”, como fizeram inúmeros leitores, primeiro ingenuamente sentimentos e depois criticamente psicanalistas, mas a “pneumatologia”, como diz ainda Bierdiáiev, ou seja, um modo de perspectivar a realidade espiritual do homem, o seu destino trágico, a sua natureza ancípite e enigmática, a sua possibilidade de bem ou de mal, a saber, o seu potencial de destruição e de morte e a sua esperança de ressurreição e de vida, a sua capacidade de malvadeza e abjeção, suas perspectivas de redenção de resgate.¹²⁸

¹²⁶ BIERDIÁIEV *apud* PAREYSON, Luigi. **Dostoiévski**: Filosofia, Romance e Experiência Religiosa. Tradução de Maria Helena Nery Garcez e Sylvia Mendes Carneiro. São Paulo: Edusp, 2012. p. 33.

¹²⁷ PAREYSON, Luigi. **Dostoiévski**: Filosofia, Romance e Experiência Religiosa. Tradução de Maria Helena Nery Garcez e Sylvia Mendes Carneiro. São Paulo: Edusp, 2012. pp. 33-34.

¹²⁸ *Ibidem*, pp. 33-34.

A leitura de Pareyson apresenta alguma afinidade com a leitura de Bakhtin sobre Dostoiévski. M.B., todavia, é mais incisivo em tentar, sob a premissa do dialogismo, entender a literatura como decorrente de uma relação viva entre estética, ideologia e gnosiologia. “Até ultimamente a literatura crítica sobre Dostoiévski” – escreve Mikhail Bakhtin – foi uma resposta ideológica excessivamente direta às vozes dos seus heróis, cujo fim era perceber objetivamente as peculiaridades artísticas da nova estrutura dos seus romances”¹²⁹. As peculiaridades artísticas fazem parte do domínio historicista do gênero. Dostoiévski teria inaugurado uma modalidade absolutamente nova na literatura. Um mundo em que as consciências não se sobrepussem umas às outras – um mundo polifônico.

Por mais que as referências crítico-teóricas evocadas iluminem alguns pontos de relevo ao debate literário, elas se pautam – na maioria das vezes – em uma instituição de significado fixo. Daí que também o intérprete literário é sempre tentado a encontrar o que procura. Em um romance, sempre há vários tesouros. O hermenêuta, contudo, escolherá pra si o que julga mais brilhante. Pamuk: “O centro de um romance é uma profunda opinião ou *insight* sobre a vida, um ponto de mistério, real ou imaginado, profundamente entranhado”¹³⁰. É claro que Pamuk se coloca como intérprete e, ao mesmo tempo, romancista:

Nós, romancistas, escrevemos para investigar esse local, para descobrir suas implicações, e estamos cientes de que os romances são lidos no mesmo espírito. Quando imaginamos um romance, podemos conscientemente pensar nesse centro secreto e saber que estamos escrevendo por causa dele – mas às vezes podemos ignorá-lo. Há ocasiões em que uma aventura da vida real ou uma verdade a respeito do mundo descoberta através de uma experiência pessoal pode parecer muito mais importante que esse centro. Em outras ocasiões, um impulso pessoal ou o desejo de dar representação moral e estética a outras vidas, pessoas, grupos e comunidades parece tão importante que preferimos ignorar o fato de que estamos escrevendo por causa desse centro. A violência, a beleza, a novidade e o inesperado dos acontecimentos que relatamos podem até nos levar a esquecer que o romance que estamos escrevendo tem um centro. Nós, romancistas – alguns de vez em quando, outros com mais frequência –, movemo-nos instintiva, frenética e incansavelmente de um a outro detalhe, observação, objeto e imagem, a fim de chegar ao término da história, dando pouca atenção ao fato de que o romance que estamos escrevendo tem um centro secreto. Escrever um romance pode ser como atravessar um floresta, dedicando apaixonada atenção a cada árvore, registrando e descrevendo cada detalhe, como se meramente se tratasse de contar a história, de conduzi-la por toda a floresta.¹³¹

¹²⁹ BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução de Paulo Bezerra. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010. p. 7.

¹³⁰ PAMUK, Orhan. **O romancista ingênuo e o sentimental**. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. p. 110.

¹³¹ *Ibidem*, p. 110.

O centro se mostra e se esconde, simultaneamente. É um local a ser acessado ou simplesmente existe para ser sempre ignorado. O centro é a ilusão de que as margens não importam. No caso machadiano, o centro poderia ser entendido como uma obsessão de um tema (ora eleito pela crítica, ora pelo próprio narrador literário): a ideia fixa na cabeça. Seria possível um centro dentro de outro centro: psiquismo – o mundo íntimo mede, pela opinião, o mundo exterior. Chega-se a falar em “discurso interior”¹³². O centro é a influência filosófica.

Em um dos melhores ensaios sobre os centros, ou temas, de Machado – de alta qualidade porque indeciso quanto às várias saídas – Antonio Candido, no “Esquema de Machado de Assis” elenca alguns pontos de importância na literatura machadiana. *Identidade* (“Quem sou eu? O que sou eu? Em que medida eu só existo por meio dos outros? Eu sou mais autêntico quando penso ou quando existo? Haverá mais de um ser em mim?”¹³³). *Fato real e fato imaginado*, igualmente cruéis, como em *Dom Casmurro* (a convicção de Bento, imaginária ou real, destrói a sua casa e a sua vida¹³⁴). Candido: “E como a amizade e o amor parecem mas podem não ser amizade nem amor, a ambiguidade gnosiológica se junta à ambiguidade psicológica para dissolver os conceitos morais e suscitar um mundo escorregadio, onde os contrários se tocam e se dissolvem”¹³⁵. *Ato e ação*: “Será a vida mais do que uma cadeia de opções?”¹³⁶ *Perfeição versus impotência espiritual*¹³⁷. *A relatividade da verdade* (qual a diferença entre o bem e o mal, o justo e o injusto, o certo e o errado?)¹³⁸. *Sadismo e reificação* (“transformação do homem em objeto do homem, que é uma das maldições ligadas à falta de liberdade verdadeira, econômica e espiritual”¹³⁹).

¹³² “A introspecção domina o mundo ficcional e cada vez mais a forma romanesca é solicitada a acompanhar esta aventura de um discurso interior. Com Machado de Assis inicia-se a combinação da ironia com o sentimento, que representará uma geométrica progressão no universo da ficção”. In: BRAYNER, Sonia. **Labirinto romanesco**: tradição e renovação da literatura brasileira – 1880-1920. Rio de Janeiro/Brasília: Civilização Brasileira/INL, 1979. p. 17.

¹³³ CANDIDO, Antonio. Esquema de Machado de Assis. In: **Obra completa**. Organizado por Aluizio Leite Neto et al. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008, p. 118. 4. v.

¹³⁴ *Ibidem*, p. 120.

¹³⁵ *Ibidem*, p. 120.

¹³⁶ *Ibidem*, p. 120.

¹³⁷ *Ibidem*, p. 120-121.

¹³⁸ *Ibidem*, p. 121.

¹³⁹ *ibidem*, p. 122.

ACHAR UM CENTRO É DECIDIR-SE PELO QUE ACONTECEU. A Poética e a Arquipoética, apesar da lei – e mesmo com Aristóteles – ainda são o avesso do acontecimento. Qual então o verdadeiro nome do avesso?

CONSIDERAÇÕES FINAIS

§1: É PRECISO FALAR SEMPRE SOBRE MACHADO DE ASSIS. *In memoriam*.

Daí o vínculo simpático da leitura da obra de Machado. Escolhi o romance para continuar alguns pontos já estabelecidos nos estudos machadianos – com a ressalva de que o romance *é ainda centralidade*.

§2 ORA, A MAIOR OBRA DA ARQUIPOÉTICA BRASILEIRA – A *FORMAÇÃO DA LITERATURA BRASILEIRA* – NÃO SE DETÉM NO ROMANCE MACHADIANO.

Logo, a investigação é necessária. Caso contrário, perdurará uma decisão arquiopoética por um problema de filiação, de parentesco, em suma, de genética literária.

§3: O ROMANCE (OU, EM MOMENTOS MENOS ESPECÍFICOS, A PROSA DE FICÇÃO) PARECEM DELIMITAR UM CERTO ESPAÇO NO QUAL A CRÍTICA MACHADIANA ELEGU SUA ATUAÇÃO ESPECÍFICA.

Machado de Assis, no limite da interpretação aqui proposta, teve novamente o estatuto do romance como mediação de sua obra (ainda que essa presença figure em uma tentativa de repensar o circuito de algum veio teórico excessivamente apregoadado – que é sintetizado, por exemplo, na máxima de Manuel Bandeira: “Machado de Assis poeta tornou-se uma vítima de Machado de Assis prosador”¹⁴⁰). *Donde sempre uma lírica modesta para uma prosa definitivamente superior*. Ou, em outra formulação: nas divisões específicas da produção de Machado (seja o teatro, a crônica, a paródia seja a crítica literária), há uma função a partir da qual o romance orienta o significado formal e as linhas gerais de uma literatura. A fundação de uma permanência. O romance é a medida geral da literatura de Machado de Assis (assoma-se a essa constatação o pensamento da universalidade embutida nas premissas do gênero literário como natural). Tal argumento consta de José Aderaldo Castello em *Realidade e Ilusão em Machado de Assis*¹⁴¹. Sobre o trabalho – Candido escrevera – que seu pressuposto seria que “o gênero do romance constitui uma espécie de forma privilegiada para a realização do seu gênio, mas que os escritos de outra natureza se articulam solidariamente com ele, mostrando como a obra se constrói em vários planos em uma procura constante de plenitude.”¹⁴²

¹⁴⁰ BANDEIRA, Manuel. O poeta. In: ASSIS, Machado de. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006. p. 11. 3. v.

¹⁴¹ CASTELLO, José Aderaldo. **Realidade e ilusão em Machado de Assis**. 2. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2008.

¹⁴² CANDIDO, Antonio. Prefácio. In: CASTELLO, José Aderaldo. **Realidade e ilusão em Machado de Assis**. 2. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2008, p. 13.

§4: EM CONSONÂNCIA À PRIMEIRA PARTE DA DISSERTAÇÃO, O ROMANCE — DIANTE DE SUA NATURALIZAÇÃO HISTÓRICA — É UMA FORMA CUJO APELO MAIOR SE RESUME EM UMA REPRESENTAÇÃO DAS QUESTÕES PSÍQUICAS OU INDIVIDUAIS DO HOMEM, DERIVADAS DE DESAGREGAÇÕES HISTÓRICAS, LÓGICAS E SOCIOLÓGICAS.

Donde: o romance como gênero e, paradoxalmente, *degênero*. Em Machado de Assis, tal argumento se coaduna às interpretações que tiveram na psicologia um horizonte definitivo para explicar-lhe os termos. A obsessão mental, por exemplo, seria uma constante em Machado, porque, em suma, ressaltaria uma problematização psíquica supostamente essencial na obra do autor. Daí se resgata também o problema do racionalismo (e, evidentemente, sua antítese) como paradigma do homem moderno.

§5: LITERATURA E FILOSOFIA.

Não cair no engano do romantismo alemão em *tornar a literatura um apêndice da filosofia ou a poesia em uma propedêutica da filosofia*. Novalis: “Herói da filosofia, eis o que é o poeta. A filosofia eleva a poesia até o nível de princípio. Ela nos ensina a conhecer o valor da poesia. A filosofia é a *teoria da poesia*. Ela nos mostra o que é a poesia: o *uno* e o *todo*”¹⁴³. O sistema arquiopoético ideal dos alemães serviu apenas para ilustração. Jamais como demonstração.

§6: A CONSCIÊNCIA A RESPEITO DE UM CENTRO — TEMÁTICO OU ESTRUTURAL — NÃO DEVE OBNUBILAR AS QUESTÕES PERIFÉRICAS E MARGINAIS DA OBRA.

Isso não quer dizer que não se deve jamais evitar a busca de um centro em uma obra. A visão geral (e global) da crítica literária a respeito de Machado de Assis tem, em sua obra, a busca de um motivo central. Desse se articularia seu projeto literário.

ASSIM BORGES MENCIONARA A PROPÓSITO DE DANTE, DIFERENTE DOS ROMANCES DE NOSSO TEMPO QUE SEGUEM COM “OSTENTOSA PROLIXIDADE OS PROCESSOS MENTAIS”¹⁴⁴, A OBRA DO POETA ITALIANO, EM APENAS UM GESTO OU INTENÇÃO, VISLUMBRARIA O APARATO MENTAL DO HOMEM. Antes de ser a “gravura de âmbito universal”, a obra dantesca provocará no leitor uma experiência calcada na “variada e afortunada invenção de traços precisos” em um micro-

¹⁴³ NOVALIS. In: Vários autores. **Teorias poéticas do Romantismo**. Tradução, seleção e notas de Luiza Lobo. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987. p. 87.

¹⁴⁴ BORGES, Jorge Luis. Nueve ensayos dantescos. In: **Obras Completas**: 1975 - 1985. Buenos Aires: Emecé, 1989, p. 344.

cosmo que valerá por uma cosmosofia. Porquanto não há coisa na terra que não esteja em Dante: “O que foi, o que é e o que será, a história do passado e a do futuro, as coisas que tive e que terei, tudo isso nos espera em algum lugar desse labirinto tranquilo”.

Diz Borges ainda que, se lêssemos Dante com inocência, “o universal não seria a primeira coisa que perceberíamos, muito menos o sublime ou o grandioso”. “Muito antes perceberíamos, penso, outras características menos esmagadoras e muito mais deleitáveis; antes de mais nada, talvez, a destacada pelos dantistas ingleses: a variada e afortunada invenção de traços precisos”. É justamente aí que se pode colocar a leitura sobre Machado de Assis. A grande inventividade.

APÊNDICE

I Um certo Machado de Assis

II A formação da crítica machadiana e a teoria geral da literatura brasileira

HÁ EM MACHADO DE ASSIS UMA ONEROSIDADE CUJA DIMENSÃO A HISTÓRIA LITERÁRIA NACIONAL MUITAS VEZES ABREVIOU. As disposições mais fecundas da crítica local emprestaram repetidamente um estatuto remorado à literatura brasileira – a de uma formação com caracteres próprios que “não pode ser estudada como as demais”¹⁴⁵ sem o prejuízo de lhe demonstrar os problemas específicos. De fora e mais recentes, formaram-se outras inclinações, talvez devidas a uma espécie de sentimento de primeiro encontro. A situação de Machado, cá e lá, é algo desarranjada – o que resta é, sem o bônus, a insistência inadvertida.

Parece cada vez mais penoso não admitir alguma importância de Machado de Assis à história literária nacional conforme ocorreu, no Brasil, após sua morte em 1908. Desse aparente fato, a impressão é de que o crítico brasileiro, com raras exceções, emprestará inevitavelmente a Machado de Assis os votos necessários para uma espécie de triunfo nacional-literário. Há mais de um século, os julgamentos críticos encabeçados por José Veríssimo, correspondente íntimo de Machado, disseminaram o tom dedicado à “mais alta expressão do nosso gênio literário”¹⁴⁶, que perdura até hoje. A *História da Literatura Brasileira*, de Veríssimo, editada em 1916, esboça a cronologia da literatura do Brasil a partir de Bento Teixeira, no primeiro ano dos Seiscentos, e a suspende com o óbito de Machado de Assis, no primeiro decênio do século XX.

“Ao contrário de alguns notáveis escritores nossos que começaram pelas suas melhores obras e como que nelas se esgotaram” – Veríssimo escreve no último capítulo da *História da Literatura Brasileira* – “tem Machado de Assis uma marcha ascendente. Cada obra sua é um progresso sobre a anterior”¹⁴⁷. Consta dessa afirmação uma noção ostensiva à crítica brasileira segundo a qual o progresso literário machadiano se deu ascensionalmente sobretudo a partir de uma fase amadurecida do autor.

Há, na crítica de Veríssimo, o saudosismo do velho amigo que se refere a Machado de Assis em preito apegado e encarecido. Embora Machado de Assis já gozasse de

¹⁴⁵ CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos 1750-1880**. 12.ed. São Paulo/Rio de Janeiro: FAPESP/Ouro sobre Azul, 2009. p. 11.

¹⁴⁶ VERÍSSIMO, José. **História da literatura brasileira: de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908)**. 5. ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998. p. 277.

¹⁴⁷ *Ibidem*, p. 281.

fama, mesmo pela fundação da Academia Brasileira de Letras, parece que houve uma valorização exagerada de algumas publicações de sua obra literária. Os poemas de seu primeiro livro de poesia, *Crisálidas* (1864), com exceção de alguns, beiram a produção média de um poeta razoável. Para Veríssimo, contudo, um poema como “Versos a Corina” seria “uma das mais belas amostras do nosso lirismo”¹⁴⁸; os versos de *Visio*, do mesmo livro, têm “uma alma de verdadeiro poeta, que sobrevive à época”¹⁴⁹.

A investigação de aspectos gerais que movimentaram o discurso crítico oitocentista brasileiro, tais como a leitura de José Veríssimo, serve como importante instrumento para avaliar a gênese dos discursos críticos acerca da própria literatura brasileira – antes e depois de Machado de Assis. A leitura crítica de Sílvio Romero, salvo seu método naturalista hoje pela maioria acadêmica repudiado, a seu exemplo, já reivindicava uma perspectiva outra, de dentro, que abolisse até onde fosse possível a perspectiva estrangeira de se escrever a história brasileira, literária, social e política:

As pátrias letras, entre outras muitas lacunas, mostram bem claramente a grande falha causada pela ausência de trabalhos históricos. Se não existe uma história universal escrita por brasileiro, se a nossa própria história política, social e econômica tem sido apenas esboçada e foi mister que estrangeiros no-la ensinassem a escrever, no terreno da literatura propriamente dita a pobreza nacional ostenta-se ainda maior.¹⁵⁰

O asseveramento romeriano alude a uma “história universal escrita por brasileiro” que estaria por trás do pensamento crítico oitocentista. Da herança romântica construída pelas revistas estrangeiras sobre as “letras brasileiras”, haveria ainda por se fazer um trabalho histórico suficientemente desapegado das tradições europeias, sobretudo, da tradição portuguesa. Como constante de outra *História da Literatura Brasileira*, a de Sílvio Romero, a indigência brasileira “não é, pois, mais do que um prolongamento do velho pauperismo lusitano”¹⁵¹.

De importância e repercussão consideráveis, a crítica romântica legou um repertório sensível de noções e percepções sobre a arte brasileira que, dado o que se seguiu a 1822, devia trazer ao plano das ideias e do espírito da época um sentimento de independência e separação das premissas metropolitanas, calcadas sobretudo nos influxos franco-portugueses. Não apenas com o intuito de definição das características literárias brasileiras, havia um projeto poético-normativo sobre o qual

¹⁴⁸ VERÍSSIMO, José. **História da literatura brasileira**: de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908). 5. ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998. p. 279.

¹⁴⁹ *Ibidem*, p. 281.

¹⁵⁰ ROMERO, Sílvio. **História da Literatura Brasileira**. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1888.

¹⁵¹ *Ibidem*, p. 1.

deveriam se guiar os artistas nacionais. Antonio Candido, na *Formação da Literatura Brasileira*, anotara a respeito:

A nossa crítica romântica se desenrolou, até a História da Literatura Brasileira, como um repisar das premissas do *Resumé [d'histoire littéraire du Brésil]*. O grande problema era definir quais os caracteres de uma literatura brasileira, a fim de transformá-los em diretrizes para os escritores; neste sentido, foram indicados, nunca seriamente investigados nem mesmo debatidos, alguns traços cuja soma constitui o temário central da crítica romântica e podem ser expressos do seguinte modo, vendo-se que não passam, na maioria, de uma retomada de posições de Denis: 1) o Brasil precisa ter uma literatura independente; 2) esta literatura recebe suas características do meio, das raças e dos costumes próprios do país; 3) os índios são os brasileiros mais lídimos; devendo-se investigar as suas características poéticas e tomá-los como tema; 4) além do índio, são critérios de identificação nacional; a descrição da natureza e dos costumes; 5) a religião não é característica nacional mas é elemento indispensável da nova literatura; 6) é preciso reconhecer a existência de uma literatura brasileira no passado e determinar quais os escritores que anunciam as correntes atuais. Este conjunto constitui, então, o campo do que se pode chamar de “teoria geral da literatura brasileira”, que agora se analisará, deixando para depois a discriminação dos demais gêneros críticos.¹⁵²

Essa “teoria geral da literatura brasileira”, de fundo romântico, guiaria os preceitos internos e externos das críticas e poéticas sucedâneas que teriam por base um processo contraditório entre o localismo e o universalismo, uma produtiva leitura (embora não conclusiva) a respeito de nossos processos intelectuais e literários de formação. Nesse sentido, o Romantismo (ainda que tal nome traga mais problemas que soluções) impregnaria a percepção do homem culto brasileiro incutindo-lhe o sentimento de valorização do detalhe local e da paisagem nacional. Por fim de contas, o exotismo produzido e valorizado por essa “teoria geral” se justificaria na medida em que o homem por trás dessa mesma concepção era um estrangeiro: o francês Ferdinand Denis.

Em se tratando das preocupações pátrias, em 1873, no periódico “O novo mundo”, Machado de Assis, ele mesmo crítico literário, já noticiava a inquietação de alguns poucos intelectuais. O instinto da literatura brasileira, segundo o então escritor de 34 anos, arroupava de nacionalidade. “Poesia, romance, todas as formas literárias do pensamento buscam vestir-se com as cores do país, e não há negar que semelhante preocupação é sintoma de vitalidade e abono de futuro”¹⁵³. Com a máxima de que ao escritor recaia a exigência de antes de tudo possuir “certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu

¹⁵² CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos 1750-1880**. 6. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000. p. 294.

¹⁵³ ASSIS, Machado de. Notícia atual da literatura brasileira – Instinto de Nacionalidade. In: **Obra completa**. Organizado por Aluizio Leite Neto *et al.* 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008. p. 1203. 4. v.

tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço”¹⁵⁴, tem-se uma renovação de tudo aquilo que se formulou criticamente a partir da ideia de literatura brasileira. Esse “Instinto de Nacionalidade”, sendo notícia da “atual literatura brasileira”, é parte da herança disposta pela obra machadiana.

“É certo que” – ditava Machado de Assis em tom desacorde – “a civilização brasileira não está ligada ao elemento indiano, nem dele recebeu influxo algum; e isto basta para não ir buscar entre as tribos vencidas os títulos da nossa personalidade literária”¹⁵⁵. A reviravolta era certa, e certamente contraditória, visto que Machado de Assis produziria ainda posteriormente um livro de poemas indianistas.

O legado literário dos Oitocentos (advindo das concepções críticas românticas estrangeiras) faria Machado discutir, por exemplo, as contradições da inspiração vinda dos assuntos de casa. “Não há dúvida que uma literatura, sobretudo uma literatura nascente, deve principalmente alimentar-se dos assuntos que lhe oferece a sua região” – e discretamente advertia – “mas não estabeleçamos doutrinas tão absolutas que a empobrecam”¹⁵⁶. Era o Machado que discutia o vínculo ensimesmado e inglês de Shakespeare, e perguntando mais “se o Hamlet, o Otelo, o Júlio César, a Julieta e Romeu têm alguma coisa com a história inglesa nem com o território britânico, e se, entretanto, Shakespeare não é, além de um gênio universal, um poeta essencialmente inglês”¹⁵⁷.

O argumento é plausível. Dos pontos suscitados, surgiria uma perspectiva nova, menos romântica, que assumisse um paradigma diferenciado de análise e doutrina. Curioso, contudo, é ver como Machado de Assis já suspeitava de uma certa carência do Brasil na seara crítica:

Estes e outros pontos cumpria à crítica estabelecê-los, se tivéssemos uma crítica doutrinária, ampla, elevada, correspondente ao que ela é em outros países. Não a temos. Há e tem havido escritos que tal nome merecem, mas raros, a espaços, sem a influência cotidiana e profunda que deveram exercer. A falta de uma crítica assim é um dos maiores males de que padece a nossa literatura; é mister que a análise corrija ou anime a invenção, que os pontos de doutrina e de história se investiguem, que as belezas se estudem, que os senões se apontem, que o gosto se apure e eduque, para que a literatura saia mais forte e viçosa, e se desenvolva e caminhe aos altos destinos que a esperam.¹⁵⁸

¹⁵⁴ ASSIS, Machado de. Notícia atual da literatura brasileira – Instinto de Nacionalidade. In: **Obra completa**. Organizado por Aluizio Leite Neto *et al.* 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008. p. 1204. 4. v.

¹⁵⁵ *Ibidem*, p. 1204.

¹⁵⁶ *Ibidem*, p. 1205.

¹⁵⁷ *Ibidem*, p. 1205.

¹⁵⁸ *Ibidem*, p. 1205.

O jovem escritor, além do que detém em suas premissas dissertativas, analisava o que, no Brasil, em termos de produção literária, se vulgarizava. “De todas as formas várias as mais cultivadas atualmente no Brasil são o romance e a poesia lírica; a mais apreciada é o romance, como aliás acontece em toda a parte, creio eu”¹⁵⁹. Diferentemente da Europa, o Brasil a que Machado aludia não possuía livros de filosofia, de linguística, de crítica histórica, política, etc. Cabia decisivamente ao romance preencher a lacuna cultural do país.

Machado já em seu texto anunciava uma espécie de ressaibo discreto de como o romance brasileiro empreendia uma viagem local e pitoresca pelos costumes do país. A vida nacional, nos seus hábitos, teria no interior mais tradição brasileira; enquanto que a cidade falaria da Europa:

Aqui o romance, como tive ocasião de dizer, busca sempre a cor local. A substância, não menos que os acessórios, reproduzem geralmente a vida brasileira em seus diferentes aspectos e situações. Naturalmente os costumes do interior são os que conservam melhor a tradição nacional; os da capital do país, e em parte, os de algumas cidades, muito mais chegados à influência europeia, trazem já uma feição mista e ademanes diferentes. Por outro lado, penetrando no tempo colonial, vamos achar uma sociedade diferente, e dos livros em que ela é tratada, alguns há de mérito real.¹⁶⁰

Junto à qualidade instrutiva e de costumes do romance brasileiro, rareava outro representante. “Do romance puramente de análise, raríssimo exemplar temos, ou porque a nossa índole não nos chame para aí, ou porque seja esta casta de obras ainda incompatível com a nossa adolescência literária”¹⁶¹. Seria dessa seara que viria uma parte da produção machadiana.

Nas formas da adolescência literária brasileira, tem o romance um papel decisivo – tal como observado ao longo dos séculos de sua formação, em território estrangeiro. Evidentemente que, ao transplantar-se, o romance, no Brasil, comporia uma tensão formal artístico-expressiva renovada. Veio a apreciação, ainda que o romance dito “de costumes” seria apenas uma parcela reduzida da potencialidade ficcional do gênero:

Em resumo, o romance, forma extremamente apreciada e já cultivada com alguma extensão, é um dos títulos da presente geração literária. Nem todos os livros, repito, deixam de se prestar a uma crítica minuciosa e severa, e se a houvéssemos em condições regulares, creio que os defeitos se corrigiriam, e as boas qualidades adquiririam maior realce.¹⁶²

¹⁵⁹ ASSIS, Machado de. Notícia atual da literatura brasileira – Instinto de Nacionalidade. In: **Obra completa**. Organizado por Aluizio Leite Neto *et al.* 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008, p. 1205. 4. v.

¹⁶⁰ *Ibidem*, p. 1205.

¹⁶¹ *Ibidem*, p. 1205.

¹⁶² *Ibidem*, p. 1207.

Da lírica, ou mesmo poesia, Machado de Assis apresenta considerações mais particulares. Estabelece inclusive que a ação da crítica “seria sobretudo eficaz em relação à poesia”¹⁶³. Machado cita Álvares de Azevedo, Junqueira Freire, Casimiro de Abreu e Castro Alves como partes da fina flor poética do Brasil. Não se detém, porém, diante deles. “Competindo-me dizer o que acho da atual poesia, atenho-me só aos poetas de recentíssima data, melhor direi a uma escola agora dominante, cujos defeitos me parecem graves, cujos dotes – valiosos, e que poderá dar muito de si, no caso de adotar a necessária emenda”¹⁶⁴. Acrescenta:

Há também uma parte da poesia que, justamente preocupada com a cor local, cai muitas vezes numa funesta ilusão. Um poeta não é nacional só porque insere nos seus versos muitos nomes de flores ou aves do país, o que pode dar uma nacionalidade de vocabulário e nada mais. Aprecia-se a cor local, mas é preciso que a imaginação lhe dê os seus toques, e que estes sejam naturais, não de acarreto. Os defeitos que resumidamente aponto não os tenho por incorrigíveis; a crítica os emendaria; na falta dela, o tempo se incumbirá de trazer às vocações as melhores leis. Com as boas qualidades que cada um pode reconhecer na recente escola de que falo, basta a ação do tempo, e se entretanto aparecesse uma grande vocação poética, que se fizesse reformadora, é fora de dúvida que os bons elementos entrariam em melhor caminho, e à poesia nacional restariam as tradições do período romântico.¹⁶⁵

O poeta nacional não se faz somente pela imagística chã e pitoresca da paisagem que viu ao crescer. Falta-lhe a imaginação fantástica, que, desde o nacional, faz ressoar uma amplitude maior que revolve e rompe a regra e o ideário poético tradicional, convertendo as formas fugazes em perenidade. E, como Machado rematara, “e se há casos em que eles rompem as leis e as regras, é porque as fazem novas, é porque se chamam Shakespeare, Dante, Goethe, Camões”¹⁶⁶. Declaração que afiançou uma promessa poética assustadora aos poetas brasileiros.

Para o teatro, a menina dos olhos de Machado, a previsão seria reprovadora: “Esta parte pode reduzir-se a uma linha de reticência. Não há atualmente teatro brasileiro, nenhuma peça nacional se escreve, raríssima peça nacional se representa”¹⁶⁷. O que se trazia do estrangeiro tinha o gosto decadente e murcho.

Hoje, que o gosto público tocou o último grau da decadência e perversão, nenhuma esperança teria quem se sentisse com vocação para compor obras

¹⁶³ ASSIS, Machado de. Notícia atual da literatura brasileira – Instinto de Nacionalidade. In: **Obra completa**. Organizado por Aluizio Leite Neto *et al.* 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008, p. 1208. 4. v.

¹⁶⁴ *Ibidem*, p. 1208.

¹⁶⁵ *Ibidem*, p. 1209.

¹⁶⁶ *Ibidem*, p. 1209.

¹⁶⁷ *Ibidem*, p. 1209.

severas de arte. Quem lhas receberia, se o que domina é a cantiga burlesca ou obscena, o canção, a mágica aparatosa, tudo o que fala aos sentidos e aos instintos inferiores?¹⁶⁸

O autor se refere às produções de alguns contemporâneos notáveis nas letras brasileiras. As comédias de Martins Pena, “talento sincero e original”¹⁶⁹, as tragédias de Magalhães e os dramas de Gonçalves Dias e Porto-Alegre. Das produções dramáticas recentes, José de Alencar figura como representante proeminente, sendo inclusive o autor a quem Machado chama realista:

Mais recentemente, nestes últimos doze ou catorze anos, houve tal ou qual movimento. Apareceram então os dramas e comédias do Sr. J. de Alencar, que ocupou o primeiro lugar na nossa escola realista e cujas obras *Demônio Familiar* e *Mãe* são de notável merecimento.¹⁷⁰

“E com estas poucas linhas” – adverte Machado de Assis – “fica liquidado este ponto”¹⁷¹. O teatro, tampouco cultivado pelo escritor de maneira insistente, ainda que as tentativas dramáticas sejam relevantes para a investigação mais geral do trabalho machadiano, consta de um assunto sombrio na suposta evolução ou amadurecimento do escritor.

III Machado em fases: advertências

A LITERATURA MACHADIANA DESCONTINUOU DIVERSOS PONTOS DE VISTA E CONFIGURAÇÕES FORMAIS. O autor praticou virtualmente todos os gêneros esperados de sua época, desde o poema até o folhetim e a crônica de jornal. Daí costuma-se dividir a literatura do escritor em dois momentos com traços distintivos. Embora já se tenha resolvido algumas das contendas segundo as quais a literatura machadiana se divide em duas fases bem marcadas, uma mais jovem, a outra, mais madura, resta ainda o problema da pesquisa mais profunda dessa hipótese, talvez ampliada em vida pelo próprio Machado de Assis, leitor e crítico de si mesmo.

Nesse caso, a advertência de seu primeiro romance, *Ressurreição*, que figurou na nova edição do livro em 1905, merece atenção na medida em que indica um trabalho de leitura e revisão do autor, já no final de sua carreira de escritor:

¹⁶⁸ ASSIS, Machado de. Notícia atual da literatura brasileira – Instinto de Nacionalidade. In: **Obra completa**. Organizado por Aluizio Leite Neto *et al.* 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008, p. 1209. 4. v.

¹⁶⁹ *Ibidem*, p. 1210.

¹⁷⁰ *Ibidem*, p. 1210.

¹⁷¹ *Ibidem*, p. 1210.

ADVERTÊNCIA DA NOVA EDIÇÃO

Este foi o meu primeiro romance, escrito aí vão muitos anos. Dado em nova edição, não lhe altero a composição nem o estilo, apenas troco dois ou três vocábulos, e faço tais ou quais correções de ortografia. Como outros que vieram depois, e alguns contos e novelas de então, pertence à primeira fase da minha vida literária.

M. de A., 1905¹⁷²

Essa obra pertence – e o autor o admite – a uma primeira fase. A tônica, comedida, é de que, dos anos que se passaram, houve poucas alterações, apenas de algumas palavras e correções ortográficas. Em relação à advertência original, muito mais extensa, há uma diferenciação digna de ser investigada. Em 1872, data desse primeiro prefácio, Machado escrevia o seguinte:

[...] Não quis fazer romance de costumes; tentei o esboço de uma situação e o contraste de dois caracteres; com esses simples elementos busquei o interesse do livro. A crítica decidirá se a obra corresponde ao intuito, e sobretudo se o operário tem jeito para ela.

É o que lhe peço com o coração nas mãos.

M.A.¹⁷³

Há na advertência uma consonância com o proclamado, um ano depois, no “Instinto de Nacionalidade”. O autor ensaiava um romance que se fundasse em outras bases ficcionais. “Venho apresentar-lhe um ensaio em gênero novo para mim, e desejo saber se alguma qualidade me chama para ele, ou se todas me faltam, – em cujo caso, como em outro campo já tenho trabalhado com alguma aprovação, a ele volverei cuidados e esforços”¹⁷⁴. Parece que o beneplácito crítico é uma condição apartada:

[...] O que eu peço à crítica vem a ser – intenção benévola, mas expressão franca e justa. Aplausos, quando os não fundamenta o mérito, afagam certamente o espírito e dão algum verniz de celebridade; mas quem tem vontade de aprender e quer fazer alguma coisa, prefere a lição que melhora ao ruído que lisonjeia.¹⁷⁵

Em 1907, Machado replicava uma advertência a seu segundo romance, *A mão e a luva*, de 1874, em uma declaração contraditória a respeito da composição moral e de caracteres dos personagens. “Se este [o autor] não lhe daria agora a mesma feição, é certo

¹⁷² ASSIS, Machado de. **Obra completa**. Organizado por Aluizio Leite Neto *et al.* 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008. p. 235. 4. v.

¹⁷³ *Ibidem*, p. 235.

¹⁷⁴ *Ibidem*, p. 235.

¹⁷⁵ *Ibidem*, p. 235.

que lhe deu outrora, e, ao cabo, tudo pode servir a definir a mesma pessoa.”¹⁷⁶ No fundo, talvez ainda haja “a mesma pessoa”:

Advertência de 1874

Esta novela, sujeita às urgências da publicação diária, saiu das mãos do autor capítulo a capítulo, sendo natural que a narração e o estilo padecessem com esse método de composição, um pouco fora dos hábitos do autor. Se a escrevera em outras condições, dera-lhe desenvolvimento maior, e algum colorido mais aos caracteres, que aí ficam esboçados. Convém dizer que o desenho de tais caracteres, – o de Guiomar, sobretudo, – foi o meu objeto principal, senão exclusivo, servindo-me a ação apenas de tela em que lancei os contornos dos perfis. Incompletos embora, terão eles saído naturais e verdadeiros?

Mas talvez estou eu a dar proporções muito graves a uma coisa de tão pequeno tomo. O que aí vai são umas poucas páginas que o leitor esgotará de um trago, se elas lhe aguçarem a curiosidade, ou se lhe sobrar alguma hora que absolutamente não possa empregar em outra coisa, – mais bela ou mais útil.

Novembro de 1874.

M. de A.¹⁷⁷

O segundo romance de Machado de Assis já continha o instinto crítico do escritor, privilegiando um desenho de caracteres. Embora conste da advertência original de 1874 também uma descrição que tente – curiosamente – subestimar a própria produção, não é possível desconsiderar o recado de modo tão abrupto. As advertências machadianas sempre dizem respeito a um estatuto poético de inconclusibilidade do texto. Evidenciam as margens de uma possibilidade infinita de leitura, em que o escritor se torna seu próprio leitor e crítico.

O próximo romance do escritor contaria com outra nota fundamental:

ADVERTÊNCIA

Esta nova edição de Helena sai com várias emendas de linguagem e outras, que não alteram a feição do livro. Ele é o mesmo da data em que o compus e imprimi, diverso do que o tempo me foi depois, correspondendo assim ao capítulo da história do meu espírito, naquele ano de 1876.

Não me culpeis pelo que lhe achardes romanesco. Dos que então fiz, este me era particularmente prezado. Agora mesmo, que há tanto me fui a outras e diferentes páginas, ouço um eco remoto ao reler estas, eco de mocidade e fé ingênua. É claro que, em nenhum caso, lhes tiraria a feição passada; cada obra pertence ao seu tempo.

M. de A.¹⁷⁸

¹⁷⁶ ASSIS, Machado de. **Obra completa**. Organizado por Aluizio Leite Neto *et al.* 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008, p. 317. 4. v.

¹⁷⁷ *Ibidem*, p. 317.

¹⁷⁸ *Ibidem*, p. 391.

Machado, leitor-de-si, calculava a própria culpa e eximia-se dela. O “romanesco” aparenta falha inocente, “eco de mocidade e fé ingênua”. Há aí um tanto de complacência que penetra secretamente o trabalho machadiano, instigando mais dúvidas a respeito do escritor. Ele, contudo, sabiamente, contornando quase todos os problemas que se lhe atribuísem no futuro, nessa advertência, proferiu a máxima: cada obra pertence ao seu tempo.

E o tempo machadiano, de sua juventude à velhice, merece ser sempre discutido. Sobretudo a parte que, por razões improváveis, se escamoteou da crítica machadiana.

Da notícia que se tem da juventude machadiana, a maior empresa foi sem dúvida levada a cabo por um estrangeiro, Jean-Michel Massa. O professor francês dedicou algumas décadas de investigação para escrever uma biografia do escritor nascido no Morro do Livramento, inaugurando para a fortuna machadiana uma perspectiva até então inédita, a *biografia intelectual* de trinta anos da juventude artística, jornalística e profissional de Joaquim Maria Machado de Assis. Os *Lehrjahre* que, de alguma maneira, acabaram escamoteados do que se conta sobre a formação do escritor.

“É preciso gostar muito do nosso grande romancista” – segundo Paulo Rónai, talvez menos estrangeiro que Massa – “para consagrar anos ao estudo exaustivo de suas primeiras obras, que a maioria de seus leitores, a quem as obras-primas de sua fase final tornaram exigentes, costumam menosprezar”¹⁷⁹. Sem o afã nem a tentação de estudar os anos de fama e reconhecimento do fundador da Academia Brasileira de Letras, Massa desejou “englobar a vida profunda do escritor cuja obra é uma decorrência”¹⁸⁰. Para tanto, lançou mão da busca em arquivos pessoais e institucionais de dados e documentos sobre a família de Machado, as amizades do autor, sua atividade política e o relacionamento com a esposa, Carolina. Mais tarde acrescenta que o trabalho

se estabeleceu [...] na confluência destas três correntes: a vida, a obra, o tempo. A biografia intelectual situa-os numa perspectiva em que cada elemento interfere. Mas escondem uma diversidade tão grande que é necessário precisar seu conteúdo. Machado de Assis, mesmo em sua biografia intelectual, permanece um homem de carne e sangue, um trabalhador intelectual, ou um jornalista, um escritor proteiforme. Se todos os escritos são significantes, não o serão no mesmo grau e a crítica, “velha” ou “nova”, sabe-o muito bem. A felicidade ou a infelicidade do crítico está justamente no signo mais ou menos positivo que ele impõe a cada escrito. Os gêneros, diversos, fracionam a obra mas o conjunto dos escritos exprime uma espécie de engrenagem que por vezes range mas que transmite o fluxo de um movimento. A época determina o es-

¹⁷⁹ RÓNAI, Paulo. Machado de Assis na visão de um estudioso francês. In: MASSA, Jean-Michel. **A juventude de Machado de Assis (1839-1870): ensaio de biografia intelectual**. 2. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2009. p. 531.

¹⁸⁰ *Ibidem*, p. 523.

critor, mas este, por um jogo sutil, dela se liberta ou a modifica por seu turno.¹⁸¹

A noção de engrenagem destacada por Massa (e em seu ranger que transmite movimento) pode sugerir uma das inclinações críticas pelas quais se conformaram as leituras machadianas ao longo de décadas de postulações interpretativas variadas que assinaram, ora positivamente, ora negativamente, os escritos machadianos. A crítica, que herdou do próprio Machado um sentimento confuso e contraditório, parece ter repousado, nesse mentor, normas e predileções ostensivas sobre as quais se fundou o pensamento acadêmico atual sobre a literatura brasileira.

Daquela fração dos gêneros referida pelo professor francês, surge um movimento complexo que, aparentemente, configura um índice de descontinuidade, em que o método machadiano opera sempre como desvio em uma mecânica imprevisível e secreta nas formas praticados pelo autor. O crítico, poeta, ficcionista, jornalista está sempre se refazendo à medida que uma leitura impõe-lhe novos problemas, inclusive os altos e baixos de superestima e decadência, que variam entre cá e lá.

Há também, diante das leituras e recepções da obra machadiana, a contrapartida ingrata no cotejo literário ocidental, em que Machado de Assis emergiria em um advento malcorrente, contrário às estimas e modas de época. Afinal, os Oitocentos brasileiros ainda encaravam a medíocre estreiteza de uma literatura que há pouco escrevia sua nação em meio às torrentes revolucionárias da Europa liberal, republicana e moderna. Machado de Assis seria descoberto tardiamente pelo estrangeiro, embora sua literatura fosse talvez de um legado extranacional que, infelizmente, dispôs de uma fortuna forasteira obscurecida:

Doutro lado, se encararmos a sua obra, não dentro do panorama estreito da literatura brasileira do tempo, mas na corrente geral da literatura dos povos ocidentais, veremos a contrapartida irônica e por vezes melancólica do seu êxito sem quebra. Pois sendo um escritor de estatura internacional, permaneceu quase totalmente desconhecido fora do Brasil; e como a glória literária depende bastante da irradiação política do país, só agora começa a ser *succès d'estime* nos Estados Unidos, na Inglaterra, nalgum país latino-americano. À glória nacional quase hipertrofiada, correspondeu uma desalentadora obscuridade internacional.¹⁸²

¹⁸¹ RÓNAI, Paulo. Machado de Assis na visão de um estudioso francês. In: MASSA, Jean-Michel. **A juventude de Machado de Assis (1839-1870):** ensaio de biografia intelectual. 2. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2009. p. 524.

¹⁸² CANDIDO, Antonio. Esquema de Machado de Assis. In: **Obra completa.** Organizado por Aluizio Leite Neto *et al.* 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008. p. 114. 4. v.

Ao contrário do que se veicula com certa improcedência, Machado de Assis não foi subitamente reconhecido fora do território literário de língua portuguesa. Mesmo após sua morte, alguns anos depois, a palestra de Oliveira Lima, diplomata brasileiro, na Sorbonne não resultou em uma fama arrebatadora nas academias francesas. “O renome internacional de Machado de Assis, hoje em alta, até meados do século passado era quase nenhum. Para não fabricar um falso problema”, – como escrevera Roberto Schwarz – “é bom dizer que o mesmo valia para a literatura brasileira no seu todo, prejudicada pela barreira do idioma”¹⁸³.

Essa circunstância de literatura e idioma, aparentemente chocante, referida também por Antonio Candido como de “desalentadora obscuridade internacional”¹⁸⁴, seria renovada alguns anos mais tarde por uma estudiosa que proporcionou um arranque talvez inédito nas academias anglófonas a respeito da obra machadiana. Do obscurecimento local, desponta uma impressão inesperada de encarecimento. A língua portuguesa, paralelamente conforme Candido discorrera, seria dignificada por Machado de Assis, um primo americano. “Nós, cuja língua materna é o inglês, não temos menos razão de nos orgulharmos do grande romancista brasileiro, Machado de Assis, do que os próprios brasileiros”¹⁸⁵. Em 1950, dez anos antes da publicação da tese *The Brazilian Othello of Machado de Assis*, Helen Caldwell apresentava no *International Colloquium of Luso-Brazilian Studies*, em Washington, uma fala sobre o escritor brasileiro. Em 1952, a autora publica um ensaio que discute em gérmen problemas desenvolvidos posteriormente em seu livro, sobretudo aqueles que trabalham a relação da literatura machadiana a uma filiação universalista, shakespeariana:

Esse mestre da prosa em língua portuguesa, espírito mais original de toda a literatura brasileira, que em sua grandeza pertence não só ao Brasil mas ao mundo, amava o inglês e admirava tanto a literatura em língua inglesa que se apropriou de autores como Sterne, Fielding e Shakespeare – especialmente Shakespeare, que também está na fala e no pensamento de cada um de nós.¹⁸⁶

Machado de Assis, segundo o texto de Caldwell, perfaz um suposto patrimônio geral, que se apoiava, por exemplo, nos exercícios de tradução das obras dos autores citados. A autora inclusive se refere a uma certa anedota de que o Hamlet shakespeariano

¹⁸³ SCHWARZ, Roberto. Leituras em competição. In: **Martinha versus Lucrecia**: ensaios e entrevistas. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p. 9.

¹⁸⁴ CANDIDO, Antonio. Esquema de Machado de Assis. In: ASSIS, Machado de. **Obra completa**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008. p. 114. v. 1.

¹⁸⁵ CALDWELL, Helen. Machado de Assis, nosso primo americano. In: **Machado de Assis em linha**. Rio de Janeiro: v. 6, n. 11, p. 01-13, junho 2013, p. 3.

¹⁸⁶ *Ibidem*, p. 3.

encontrava-se na cabeceira de Machado de Assis. A autora chega a dispor de um recurso quantitativo para dar cabo nessa presente assunção, segundo a qual, em sua leitura de Machado, encontrara 160 referências a Shakespeare¹⁸⁷. Acrescenta:

Machado de Assis não apenas admirava Shakespeare. Ele o copiava, o adaptava, o absorvia num tal grau que, como nós, o tinha no seu sangue. Provavelmente por essa razão, Machado de Assis fala mais diretamente a nosso espírito do que qualquer outro autor brasileiro. Nós também “falamos Shakespeare”.¹⁸⁸

Em 1939, antes do trabalho de Helen Caldwell, o crítico Eugênio Gomes publicava um trabalho de orientação comparatista intitulado *Influências inglesas em Machado de Assis*. A premissa da influência, enquanto categoria de análise e crítica, vem sendo discutida há algumas décadas pelas teorias literárias e, em última análise, rechaçada. Para além dessa discussão, que facilmente pode se tornar infrutífera, é importante ter em mira que o problema das influências inclusive orientou parte da metodologia de Antonio Candido, na *Formação*, com uma ressalva que deve ser sempre mencionada:

Isso conduz ao problema das influências, que vinculam os escritores uns aos outros, contribuindo para formar a continuidade no tempo e definir a fisionomia própria de cada momento. Embora a tenha utilizado largamente e sem dogmatismo, como técnica auxiliar, é preciso reconhecer que talvez seja o instrumento mais delicado, falível e perigoso de toda a crítica, pela dificuldade em distinguir coincidência, influência e plágio, bem como a possibilidade de averiguar a parte da deliberação e do inconsciente. Além disso, nunca se sabe se as influências apontadas são significativas ou principais, pois há disso, nunca se sabe se as influências apontadas são significativas ou principais, pois há sempre as que não se manifestam visivelmente, sem contar as possíveis fontes ignoradas (autores desconhecidos, sugestões fugazes), que por vezes sobrelevam as mais evidentes.¹⁸⁹

Esse problema, que Candido assinalara como falível e perigoso, foi o que parece ter vingado a respeito de muito que se escreveu sobre Machado de Assis. Da disposição débil do debate que – ante a sedução canônica a Machado – deslembra as particularidades sensíveis da formação machadiana, prevista em uma calculabilidade que, assustadoramente, parece fazer pouco caso da juventude literária brasileira do escritor. Nada em Machado poderia ser avaliado *ab abrupto*. O repentino, que parece se coadunar à visão segundo a qual Machado fora sempre universal e clássico, é o que a crítica dessaborosa, estrangeira ou não, em prato frio, servira a seus comensais. O mesmo vale para os que

¹⁸⁷ CALDWELL, Helen. Machado de Assis, nosso primo americano. In: **Machado de Assis em linha**. Rio de Janeiro. v. 6, n. 11, p. 01-13, junho 2013. p. 4.

¹⁸⁸ *Ibidem*, p. 5.

¹⁸⁹ CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira**: momentos decisivos. 6. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000. p. 36. v. 1.

definem a obra machadiana em romântica e realista.

A formação de Machado não foi repentina e tampouco só se deu somente a partir da cultura clássica e canônica apreciada pelo escritor – que a verteu a seu modo, tendo lido autores os mais variados e de diversas tradições. A ideia de que uma miríade de autores de fora influenciou Machado pode ser tão questionada como sua contrapartida que, consoante a Eugênio Gomes, tenta enumerar e rastrear as influências estrangeiras. Quando se fala das referências evidenciadas na obra de Machado, é preciso sabê-las – até o limite desta presunção – junto às suas funcionalidades no discurso do artista. “O interessante é, uma vez identificadas as referências, tentar compreender o uso que delas faz o autor, de que maneira as faz render este ou aquele resultado, com que habilidade as põe a serviço de sua própria obra”¹⁹⁰.

Como aponta Marta de Sena, estudiosa das fontes intertextuais do escritor, Machado de Assis é um autor que cita com intensidade:

Cita desde as orientais *Mil e uma noites*, deuses da mitologia hindu e obras sobre o islamismo, até os ocidentalíssimos poetas norte-americanos Edgar Allan Poe (1809-1849) e Henry Wadsworth Longfellow (1807-1882). Entre esses extremos, alusões (ou citações) a Dante, a Camões, a Shakespeare – que são, junto com Homero, os autores individualmente mais mencionados – e, ainda a Heráclito, Sócrates, Platão, Aristóteles; a Tito Lívio, Virgílio, Horácio, Cícero; a Tertuliano, Santo Agostinho, São Tomás de Aquino, Sir Thomas Morus, Erasmo de Roterdã; a Petrarca, Ariosto, Tasso; a Corneille, Molière, Racine, Pascal, La Fontaine, La Rochefoucauld, Voltaire, Diderot, Stendhal; Victor Hugo; a Goethe, Schiller e Heine; a Swift, Fielding, Smollett, Sterne, Wordsworth, Charles Lamb, Carlyle; a Cervantes, a Calderón, ao padre Vieira, ao padre Bernardes, a dom Francisco Manuel de Melo, Nicolau Tolentino; Bocage, e ao seu querido Garret. Quanto aos autores brasileiros, é parcimonioso: remonta a José Basílio da Gama e ao seu *Uraguai* (que chama equivocadamente de *Uruguai*), passa por Tomás Antônio Gonzaga (que, apesar de nascido no Porto e falecido em Moçambique, já incorporamos à nossa Escola Mineira), e chega ao século XIX de Gonçalves Dias, Álvares de Azevedo, Joaquim Manuel de Macedo e José de Alencar.¹⁹¹

Admirará o leitor desavisado que faz equivaler a citação com o valor estético. Nesse caso, o enciclopedismo concorre ao posto de obra-prima literária. Sabe-se que, em Machado de Assis, essas intertextualidades, quando aparecem, servem-se de um propósito cujo refinamento e funcionalidade estão em um patamar de difícil acesso, sem gratuidade artística:

As citações na ficção machadiana, sobretudo nos romances e contos da maturidade, não são jamais gratuitas. Na obra da juventude, até poderiam ser consideradas como artifício de um escritor que precisa afirmar-se perante o leitor e perante os seus pares, um diploma de cultura, uma carta de legitimação de

¹⁹⁰ SENNA, Marta de. **O olhar oblíquo do Bruxo: ensaios machadianos**. 2. ed. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2008. p. 130.

¹⁹¹ *Ibidem*, p. 130.

alguém que vai abrindo seu caminho no mundo das letras, tendo partido de uma origem socialmente humilde e obscura. Na obra madura (e, muitas vezes, mesmo na da juventude), não. Aí, a citação e a alusão são absolutamente funcionais, servindo ora à caracterização de uma personagem, ora à estratégia do narrador, ora à própria estruturação da obra, ora a um propósito extratextual; ora à sugestão de uma atmosfera. Surpreendê-lo a utilizar a obra dos autores com quem dialoga em proveito da sua própria constitui para mim um dos maiores encantos da leitura dos contos e romances de Machado de Assis.¹⁹²

A atitude crítica a um autor como Machado de Assis revela com frequência contradição e concorrência em suas leituras. A obra dos grandes escritores, na intranquilidade e no inacabamento que lhes sobressai, retoma pelo tempo dúvidas e as lega a sucessivas gerações. Apesar *daquilo* que já se tenha dito e proclamado, não deixa de pressentir *aquilo* que foi apenas insinuado em itinerários pregressos. A Literatura sempre será, no cotejo de seus elementos formadores, uma possibilidade para a dúvida e para novas investigações.

Dessa atitude – polemicamente – surgem hermenêuticas e historiografias compostas por notas que se harmonizam em um momento para, em seguida, afinar e refinar dissonâncias. Ao ter “sobretudo a possibilidade de ser reinterpretada à medida que o tempo passa”¹⁹³, a literatura machadiana se contraria, a partir das interpretações àquela patente, em larga produtividade e reflexões crítico-analíticas variadas ao som desta “velha sonata do absoluto”¹⁹⁴ que é a obra de Machado de Assis.

O crítico acadêmico do escritor pode se deparar em um *undiscovered country* onde já se tenham fixadas regra e geografia. Parece que tudo já se disse e se proclamou diante do trabalho literário do escritor. Válida é a provocação de Alfredo Bosi em *O enigma do olhar*: “Por que escrever ainda sobre o significado da ficção machadiana?”¹⁹⁵ Como destaca o professor, “Um século de leituras já não terá descido ao fundo da questão, examinando-a pelos ângulos biográfico, psicológico, sociológico, filosófico, estético?”¹⁹⁶

Parte de um senso generalizado (não exclusivo à Academia) é de que, a partir de e por Machado, consolidou-se e formou-se a pedra fundamental da literatura

¹⁹² SENNA, Marta de. **O olhar oblíquo do Bruxo: ensaios machadianos**. 2. ed. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2008. p. 131.

¹⁹³ CANDIDO, Antonio. **Vários Escritos**. 4. ed. São Paulo/Rio de Janeiro: Duas Cidades/Ouro sobre Azul, 2004. p. 65.

¹⁹⁴ ASSIS, Machado de. Trio em lá menor. In: **Obra completa**. Organizado por Aluizio Leite Neto *et al.* 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008. 4. v.

¹⁹⁵ BOSI, Alfredo. **O enigma do olhar**. São Paulo: Ática, 1999. p. 9.

¹⁹⁶ *Ibidem*, pp. 9-10.

brasileira. Essa ideia não isenta a investigação mais aprofundada de alguns aspectos produzidos a respeito da obra desse escritor, posto que algumas produções de sua literatura (e as definições historiográficas daí evocadas) não tenham sido ainda problematizadas devidamente. A “genialidade”¹⁹⁷ talvez seja melhor substituída por engenhosidade.

É necessário fazer valer o entendimento de que Machado não foi repentinamente um escritor que passou do romantismo para o realismo. “A passagem do romantismo ao realismo está longe de ser suficientemente conhecida e estes dois termos, palavras-utensílios cômodos, recobrem realidades cujos contornos são tão vagos”¹⁹⁸. Ou que se tornou, depois de certo momento de sua carreira, um escritor absolutamente genial que tivesse descartado um trabalho prévio com lacunas e problemas. Foi esse momento prévio, entretanto, do qual paradoxalmente Machado lançou mão para constituir exemplo *sui generis* da literatura brasileira. Necessário é também reavaliar a literatura machadiana a partir e para além de sua ficção romanesca (o posto de Bosi é a ficção de Machado, ressalte-se!).

Estudar o romance de Machado de Assis tem sido a tarefa mais empenhada dos críticos brasileiros. A prosa, entretanto, é apenas um componente de causa secreta machadiana, daquele mundo interior que “guarda em seu âmbito enorme/Um segredo que atrai, que desafia – e dorme”¹⁹⁹.

O discurso da prosa machadiana formulou-se responsivamente a partir de um diálogo com outros gêneros literários. Assumindo a literatura como instância decisiva da vida, Machado de Assis montou um palco e “encarou os gêneros como cenário, que se transforma em cada peça”²⁰⁰. Para Curvello, as concepções de Machado evoluem com a reflexão sobre a natureza dos gêneros, o seu destino, as suas especificidades e o contexto em que atuam. Isso quer dizer que o romancista consagrado lançou mão também, por exemplo, da exploração de gêneros não prosaicos: o teatro e a poesia fizeram constantemente parte da “progressão” de sua literatura.

¹⁹⁷ Grande parte da fortuna crítica se vale do termo **genialidade** para discutir a obra machadiana. Vejamos, por exemplo, o trecho de Marta de Senna: “A genialidade de Machado de Assis ao incorporar a tradição consiste em construir seu texto com uma infinidade de subtextos que se enriquecem exatamente pela inserção nessa tradição”. In: SENNA, Marta de. **O olhar oblíquo do bruxo: ensaios machadianos**. 2. ed. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2008. p. 55.

¹⁹⁸ MASSA, Jean-Michel. **A juventude de Machado de Assis (1839-1870)**: ensaio de biografia intelectual. 2. ed. Tradução por Marco Aurélio de Moura Matos. São Paulo: Editora Unesp, 2009. p. 528.

¹⁹⁹ ASSIS, Machado de. **Obra completa**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008. p. 568. v. 3.

²⁰⁰ CURVELLO, Mario. Falsete à poesia de Machado de Assis. In: BOSI, Alfredo *et al.* **Machado de Assis**. São Paulo: Ática, 1982. p. 485.

IV Machado poeta e prosador

SE A PROSA DE MACHADO DE ASSIS REPRESENTOU PONTO ELEVADÍSSIMO E EQUILIBRADO DA FIÇÃO BRASILEIRA NO SÉCULO XIX, SUA POESIA FIGUROU COMO UM PONTO MEDIANO. Da poesia até a prosa, não houve no escritor um caminho nivelado. O romancista excepcional sobrepuja o lírico modesto, que é escamoteado e entendido como algo *menor* diante de um criador superior e maestro prosaístico. São decisivas as palavras de Manuel Bandeira: “Machado de Assis poeta tornou-se uma vítima de Machado de Assis prosador”²⁰¹.

Tal visão, contudo, resulta em justamente lançar mão daquela orientação crítica perigosa que divide claramente as fases machadianas e parece esquecer a unidade patente àquelas. Basta voltar à advertência de Helena, segundo a qual, no final, *tudo pode servir a definir a mesma pessoa*.

Obnubilar a produção lírica desse escritor (que publicou cinco livros de poesia em vida) é subestimar sua primeira forma de expressão literária, a qual sem dúvida significa algo para a compreensão e entendimento maiores de sua literatura. Ademais, deve-se lembrar daquela produção não editada em livros, que hoje já representa um número significativo. A trajetória artística do escritor brasileiro tem precedentes reveladores nos poemas e crônicas.

Assim anota Mario Curvello:

Machado de Assis encontrou na poesia a primeira forma para a manifestação de sua arte. Foi ela também que despertou a atenção do público para o artista. Ele jamais a abandonou. A poesia está presente em todo o momento em que ele se revela o escritor genial.²⁰²

Como apontou Curvello, quase oitenta por cento da lírica machadiana não foi publicada em livro. Daí decorre que um grande legado ainda está por se investigar apropriadamente. Apenas em 1901 deu-se uma grande compilação dos poemas do Bruxo do Cosme Velho:

[...] Tendo-se em conta o livro como embalagem e registro de produto intelectual, *Poesias completas* (1901) representa a versão definitiva e oficial do próprio Machado de Assis, poeta, que, como tal, só retornará ao livro com o soneto “À Carolina”.²⁰³

²⁰¹ BANDEIRA, Manuel. O poeta. In: **Obra completa**. Organizado por Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006. p. 11. 3. v.

²⁰² CURVELLO, Mario. Falsete à poesia de Machado de Assis. In: BOSI, Alfredo *et al.* **Machado de Assis**. São Paulo: Ática, 1982. p. 477.

²⁰³ *Ibidem*, p. 477.

As *Poesias completas*, contudo, sofreram significativas mudanças de seus precedentes originais:

Dos 28 poemas da primeira edição de *Crisálidas* (1864), 12 restaram em 1901. A taxa de exclusão baixaria no *Falenas*: dos 36 em 1870, ficaram 26; da coletânea original de *Americanas* (1875), apenas um, dos treze poemas, “Cantiga do rosto branco”, foi retirado. Dados factuais e expressivos da complexidade do artista Machado de Assis, constituindo uma base para tentar reconhecer os princípios que guiaram a definição de sua poesia, ou melhor, de seu desenvolvimento lírico, até 1901.²⁰⁴

V A crítica e suas avaliações

A CRÍTICA MACHADIANA CONVENCIONALMENTE DIVIDE A LITERATURA DO AUTOR EM DOIS MOMENTOS DISTINTOS, QUE TÊM POR EIXO A SUA PRODUÇÃO ROMANESCA (DEIXE-SE CLARO: ROMANESCA!) – *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, publicado em livro em 1881, é o romance que traz Machado para um outro plano da literatura, seja aquele do Romantismo ao Realismo literário (embora tal concepção seja passível de reflexão), seja, de maneira mais ampla, aquele de uma novelística brasileira particularmente nova. Afrânio Coutinho anotara:

Não há querer negar a existência de diferenças na estética do escritor antes e depois das *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Não há esconder, outrossim, que ele viveu uma crise na década de 1870, entre os 30 e os 40 anos. Nessa etapa entre os anos de 1869 e 1879 foi que se deu a confluência de fatores que determinaram a fixação de sua fisionomia espiritual e estética.²⁰⁵

Da década de 60 a de 70, conforme apontado por Coutinho, deu-se, em Machado de Assis, uma fixação de ordem espiritual e estética. Seriam os anos que subjazem a produção crítica de periódicos e os romances iniciais. Segundo parte da crítica acadêmica, a lírica de Machado da década de 70, em particular, pressentia um conjunto que lhe foi caro nos romances tidos como mais maduros de sua carreira de literato. Há aí uma mensagem expressivo-formal resguardada na literatura de Machado de Assis que, em certo momento de sua literatura, revelou-se orgânica e harmônica em relação à prosa daquele. Os bens estéticos da poesia, crônica e teatro machadianos são *arrecadados* em uma arca verbal que capta sentidos profundos e intrínsecos à arte do Bruxo do Cosme Velho.

²⁰⁴ CURVELLO, Mario. Falso à poesia de Machado de Assis. In: BOSI, Alfredo *et al.* **Machado de Assis**. São Paulo: Ática, 1982. p. 477.

²⁰⁵ COUTINHO, Afrânio. Introdução. In: **Obra completa**. Organizado por Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006. p. 25. 3. v.

V.I *Amadurecimento progressivo*

AFRÂNIO COUTINHO FALA DA PRODUÇÃO MACHADIANA EM TERMOS DE UM *AMADURECIMENTO PROGRESSIVO*. Para o crítico, não se cinde repentinamente o Machado realista do Machado romântico.

[...] Não há ruptura brusca entre as duas fases. É mais justo afirmar que uma pressupõe a outra, e por ela foi preparada. Há, antes, continuidade. E, se existe diferença, não há oposição, mas sim desabrochamento, amadurecimento.²⁰⁶

Na justeza de uma avaliação equilibrada, temos em Coutinho um caminho crítico que pressupõe a maturação de uma literatura:

[...] O desenvolvimento de Machado de Assis é um longo processo de maturação, ao longo do qual vai acumulando experiência e fixando vivências, que gerarão seu credo espiritual e estético e sua concepção técnica. Nada disso resultou de uma modificação súbita nem por geração espontânea no espírito do escritor, mas de transformação lenta em zonas profundas e obscuras, na intimidade das fontes vitais.²⁰⁷

Para Coutinho, nos primeiros romances de Machado de Assis, encontram-se em gérmen os recursos técnicos e estilísticos posteriormente desenvolvidos e apurados pelo escritor. A maturação machadiana é fruto de longo e paulatino trabalho.

[...] Assim ocorre com a introspecção, com o desenvolvimento alinear da intriga, com o monólogo interior (em *Ressurreição*), o espírito de análise e a penetração psicológica. *Ressurreição* é, dos seus primeiros livros, o que mais possui o ar de modernidade [...] Certo vezo brasileiro de encarar o artista como um produto espontâneo e precoce não dá lugar para se compreender que a arte é a resultante de longa paciência, de esforço continuado de pesquisa, estudo, reflexão. Machado de Assis é um exemplo disso. Sua maneira não surgiu abruptamente, desde o início, na juventude virgem. Foi o produto da experiência acumulada, do estudo e trato dos grandes modelos, da obediência às regras e às disciplinas do ofício. Seu progresso foi constante e ascensional.²⁰⁸

Dados paciência, esforço continuado e estudo que Machado de Assis empregava, realizou-se um autêntico progresso estético (“constante e ascensional”) em sua obra. Tanto que, para Afrânio Coutinho, é possível mapear uma conscientização do trabalho literário machadiano ainda no intervalo da década de 60 e 70. “O trabalho de conscientização técnica na arte de Machado de Assis, processado lentamente, é

²⁰⁶ COUTINHO, Afrânio. Introdução. In: **Obra completa**. Organizado por Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006. p. 26. 3. v.

²⁰⁷ *Ibidem*, p. 26.

²⁰⁸ *Ibidem*, p. 26.

perfeitamente perceptível se observarmos a sua evolução seguindo a cronologia de suas publicações”²⁰⁹.

V.II Salto qualitativo

DA CONCEPÇÃO DA CLARA DIVISÃO PROVOCADA PELAS *MEMÓRIAS PÓSTUMAS*, ALFREDO BOSI TAMBÉM É PARTIDÁRIO. Chega a falar em uma revolução após a publicação desse livro. Para Bosi, quando Machado assumiu nas *Memórias Póstumas de Brás Cubas* outra perspectiva de narração, na verdade, delegou ao narrador desse romance uma exibição destemida de cinismo e indiferença, inaugurando um novo paradigma ideológico-formal na literatura brasileira oitocentista – deu-se aí o *salto qualitativo*. Anota Bosi acerca das *Memórias*:

[...] A revolução dessa obra, que parece cavar um fosso entre dois mundos, foi uma revolução ideológica e formal: aprofundando o desprezo às idealizações românticas e ferindo no cerne o mito do narrador onisciente, que tudo vê e tudo julga, deixou emergir a consciência nua do indivíduo, fraco e incoerente. O que restou foram as memórias de um homem igual a tantos outros, o cauto e desfrutador Brás Cubas.²¹⁰

Para Bosi, entre 1878 e 1880, pôde-se notar o salto qualitativo concretizado a partir das *Memórias Póstumas*. Na prosa machadiana, já era notável uma transformação qualitativa, nomeadamente nos contos “Um cão de lata ao rabo”, “Filosofia de um par de botas” e “Elogio da vaidade”. Para o crítico de Machado, já figurava no autor o tom galhofeiro e uma psicologia/filosofia nos moldes morais de autores como, por exemplo, La Bruyère.

Para nós interessa, entretanto, mormente o que Alfredo Bosi discute acerca da produção poética de Machado, sobretudo sobre a poesia do livro *Ocidentais* (com poemas já publicados no fim da década de 70)²¹¹. Assim escreve:

[...] Enfim, a passagem de uma fase a outra entende-se ainda melhor quando lidos alguns poemas das *Ocidentais*, já parnasianos pelo sóbrio do tom e pela preferência dada às formas fixas: em “Uma Criatura”, em “Mundo Interior” e no célebre “Círculo Vicioso”, uma linguagem composta e fatiga-

²⁰⁹ COUTINHO, Afrânio. Introdução. In: **Obra completa**. Organizado por Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006. p. 27. 3. v.

²¹⁰ BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 42. ed. São Paulo: Cultrix, 2004. p. 177.

²¹¹ Aproveitarei a sugestão crítica de Alfredo Bosi sobre a lírica machadiana dos poemas de *Ocidentais* na medida em que ela servirá de base para a explicação de minha reflexão da literatura machadiana pré-1881 e nosso problema quanto a sua suposta interferência decisiva no salto de qualidade que se operou em Machado de Assis. Por ora, basta o justo desenvolvimento crítico de Alfredo Bosi no que concerne à cronologia literária lírica e prosaística de Machado de Assis.

da serve à expressão de um pessimismo cósmico que toca Schopenhauer e Leopardi pelo retorno ao mito da Natureza madrastra (imagem central no “Delírio” de Brás Cubas)”.²¹²

Os poemas citados por Bosi aproximam-se do conjunto temático que Machado de Assis deixaria por legado definitivo de sua literatura. O pessimismo schopenhaueriano e a percepção leopardiana da natureza madrastra, mais tarde, seriam transfigurados nas delicadas filigranas romanescas de Machado prosador. Parece, portanto, que a passagem de uma fase a outra é de fato melhor entendida “quando lidos alguns poemas das *Ocidentais*”²¹³, São mencionados pelo estudioso, em especial, além dos acima, os poemas “O desfecho”, “*Suavi Mari Magno*” e “A mosca azul”. Todos esses estariam literariamente bastante próximos de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*:

Foi esse o espírito com que Machado se acercou da matéria que iria plasmar nos romances e contos da maturidade: um permanente alerta para que nada de piegas, nada de enfático, nada de idealizante se pusesse entre o criador e as criaturas. O manejo do distanciamento abre-se nas *Memórias Póstumas* que, pela riqueza de técnicas experimentadas, ficou sendo uma espécie de breviário das possibilidades narrativas do seu novo modo de conhecer o mundo.²¹⁴

No livro *O ser e o tempo da poesia*²¹⁵, Bosi dedica um trecho em que se discute a poesia leopardiana e sua concepção de natureza. O crítico compara Machado a Leopardi, poeta italiano oitocentista.

A Natureza ignora os desejos e os medos do homem. Ela é aquela figura terrível, porque indiferente, que Leopardi esculpiu no “Diálogo da Natureza com um Islandês”, e que Machado de Assis retraçaria no delírio de Brás Cubas: Mulher e Enigma, só atenta ao seu perene produzir-se e destruir-se e reproduzir-se.

O olho do poeta-narrador vê o deserto. A memória traz a imagem de civilizações destruídas. A consciência se pergunta sobre o sentido da visão e das lembranças; e responde pela certeza de que a sorte do homem é precária. Daí, a ironia voltada contra os que exaltam o próprio século “soberbo e tolo”, e falam, boquirrotos, dos “destinos magníficos e progressivos” que esperam o gênero humano. Apelar para os deuses é coisa fútil e covarde, pois a Natureza é para o homem apenas o reino do acaso. Resta ao coração sentir a angústia do aniquilamento que a fumaça do monte não cessa de anunciar.

Pensar é, também para Leopardi, aprender a morrer.²¹⁶

²¹² BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 42. ed. São Paulo: Cultrix, 2004. p. 178.

²¹³ *Ibidem*, p. 178.

²¹⁴ *Ibidem*, p. 180.

²¹⁵ BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1977.

²¹⁶ *Idem*. *História concisa da literatura brasileira*. 42. ed. São Paulo: Cultrix, 2004. p. 188.

No modo de conhecer o mundo, fatigado e melancólico, surge o plasmar maduro de uma mundividência pessimista. Os rumos da literatura brasileira do final do século XIX se equilibram em torno da literatura machadiana. “O ponto mais alto e mais equilibrado da prosa realista brasileira acha-se na ficção de Machado de Assis”²¹⁷. É, entretanto, a prosa madura que não prescindiu do recado e do arrecadamento de uma literatura múltipla, jovem e iniciante. Dos poemas de *Ocidentais*, assim como do teatro incipiente, das crônicas de jornal e das críticas periódicas, já constava a trajetória machadiana que o encaminhou para um plano decisivo da concretização literária.

V.III *Estalo de 1879: o itinerário do poeta*

AMADURECIMENTO PROGRESSIVO E SALTO QUALITATIVO SE FAZEM PRESENTES NA PERSPECTIVA DE DOIS CRÍTICOS LITERÁRIOS TRAZIDOS NAS SEÇÕES ACIMA. Sensivelmente diferente é a concepção de Manuel Bandeira de que, por mais crítico literário de alto nível que fora, é, acima de tudo, um lírico: “É um perigo para o poeta assinalar-se fortemente nos domínios da prosa. Entra ele nesse caso numa competência muito mais ingrata que a dos seus confrades: a competência consigo próprio”²¹⁸.

Seguindo esse raciocínio é que Manuel Bandeira afirma que Machado de Assis poeta foi vítima de Machado de Assis prosador: “[...] Certamente a obra do romancista e do cronista distancia enormemente a do poeta”²¹⁹. Entretanto, completa:

[...] Advirta-se, porém, que há nas *Ocidentais* uma dúzia de poemas **que têm a mesma excelente qualidade dos seus melhores contos e romances**: “O Desfecho”, “Círculo Vicioso”, “Uma Criatura”, “A Artur de Oliveira Enfermo”, “Mundo Interior”, a tradução de “O Corvo”, “*Suave Mari Magno*”, “A Mosca Azul”, “Spinoza”, “Soneto de Natal” e “No Alto”, aos quais se pode juntar o soneto a Carolina.²²⁰

Embora adepto da ideia de que o poeta é vítima de Machado prosador, Bandeira reconhece um alto nível estético na produção de poemas das *Ocidentais*: “Foi mesmo em alguns desses poemas, e especialmente em ‘Uma Criatura’ que se anunciou o pessimismo irônico e o estilo nu e seco, toda a filosofia e toda a técnica da segunda fase do escritor”.

²¹⁷ BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 42. ed. São Paulo: Cultrix, 2004. p. 174.

²¹⁸ BANDEIRA, Manuel. O poeta. In: **Obra completa**. Organizado por Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006, p. 11. 3. v.

²¹⁹ *Ibidem*, p. 11.

²²⁰ *Ibidem*, p. 11.

Machado de Assis teve também o seu “estalo” por volta de 79 (foi o ano em que apareceram na Revista Brasileira as primeiras *Ocidentais*). Se o Mestre tivesse desaparecido depois da publicação de *Iaiá Garcia*, em 78, teria deixado uma obra em que a poesia e a prosa se equilibram no mesmo nível de mediocridade. Aos quarenta anos, todavia, veio o “estalo”. Às *Ocidentais*, seguiram-se as *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (81), *Papéis Avulsos* (82)...²²¹

Como lembra o poeta pernambucano, Machado poeta estreou-se em livro aos 25 anos, no ano de 1864, com as *Crisálidas*. Machado de Assis compunha um grupo de jovens que frequentavam a casa de Caetano Filgueiras para tertúlias e recitais de poesia: “[...] Todos se foram para a morte, ainda na flor da idade e, exceto Casimiro de Abreu, nenhum se salvou”²²². Isso foi o que disse o próprio Machado a respeito do mesmo grupo de jovens poetas. Para Bandeira²²³, não fossem as *Ocidentais*, ele “[...] não se salvaria também, nem com essas *Crisálidas*, nem com as *Falenas* (70), nem com as *Americanas* (75).” Houve um estalo, algo que beirou provavelmente a genialidade instantânea e brusca de uma ruptura paradigmática.

Para Bandeira, a poesia machadiana de *Crisálidas* e *Falenas* não se destacou daquela de seu tempo – a não ser por “[...] um certo comedimento sentimental, que era inato no homem [Machado de Assis]”²²⁴. No primeiro livro de poemas de Machado, notam-se influências de poetas românticos como, por exemplo, Casimiro de Abreu. Inclusive Machado se apropria de um poema daquele e escreve um poema intitulado “Sinhá”, que segue, além dos heptassílabos originais de Casimiro, o mesmo verso “do canto do sabiá”. Machado de Assis, para Bandeira, segue modismos românticos na sua lírica, (uma afirmação nada amigável como aquela de Veríssimo):

Tanto em *Crisálidas* como em *Falenas* pagou o poeta um tributo frouxo às preocupações sociais, ao ideal da liberdade, “esposa do porvir, noiva do sol”, como diria depois Castro Alves. Cantou, como quase todos os românticos, o seu “Epitáfio do México”, e o seu hino à Polônia desmembrada.²²⁵

Aos assuntos naturais descritivos, já se afirmou que Machado de Assis não empregava tratamento vigoroso. Entretanto, a face da poesia romântica machadiana, como pode se esperar de um romântico, acessa o natural. Bandeira afirma que “[...] a natureza

²²¹ BANDEIRA, Manuel. O poeta. In: **Obra completa**. Organizado por Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006. p. 11. 3. v.

²²² ASSIS, Machado de. *apud* BANDEIRA, Manuel. O poeta. In: **Obra completa**. Organizado por Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006. p. 11. 3. v.

²²³ *Ibidem*, p. 12.

²²⁴ *Ibidem*, p. 12.

²²⁵ *Ibidem*, p. 12.

não era uma página branca para o poeta [Machado de Assis]”²²⁶. E acrescenta ainda:

[...] Lembra-me tê-lo ouvido, quando eu era um rapazola, falar comovidamente em um certo crepúsculo na baía de Guanabara. O seu sentimento de deleitação na natureza está de resto atestado pelas suas poesias românticas, onde a nota descritiva é frequente.²²⁷

É, no entanto, no mistério do mundo humano subjetivo e pessoal que Bandeira traça o novo itinerário machadiano. Da natureza externa caminha-se para o mundo interior, inclusive título de um célebre poema de Machado.

O que se deu é que por volta dos quarenta anos, aquele *mundo interior* de que ele fala num poema das *Ocidentais* absorveu por completo os seus dons de artista: “mundo mais vasto, armado de outro orgulho.” E foi o mistério desse mundo que cada um de nós traz dentro de si o que lhe forneceu a inspiração da sua obra em prosa e das melhores coisas das *Ocidentais*. A universal insatisfação dos seres eternamente presos à sua condição (“Círculo Vicioso”), a paradoxal força de destruição da vida (“Uma Criatura”), o riso do deus enfermo, aborrecido da divindade e da eternidade (“A Artur de Oliveira enfermo”), o gozo de ver o padecimento alheio (“*Suave Mari Magno*”), a ânsia de descobrir a verdade sob as aparências do mundo, de ver “como em água que deixa o fundo descoberto” os segredos dos corações (“A Mosca Azul”), a melancolia de não encontrar mais numa noite de Natal as sensações da idade antiga (“Sonetos de Natal”), a melancolia da velhice (“No Alto”), eis os temas que cristalizaram as melhores energias poéticas do Mestre. São os mesmos temas das suas obras-primas no romance e no conto. A vida dos seus semelhantes lhe fornecia maior variedade de gestos com que exprimir as dolorosas conclusões da sua análise implacável.²²⁸

Os temas que figurariam na prosa já se faziam presentes na poesia das *Ocidentais*. A amarga filosofia machadiana já se deixava rastrear na própria lírica do grande escritor. Embora Bandeira fale, em vez de uma maturação, de estalo, há o reconhecimento da produção de Machado como poeta.

VI De Machadinho ao Bruxo do Cosme Velho – conversão

Em “DE MACHADINHO A BRÁS CUBAS”, MEYER DISCORRE DE MANEIRA DISTINTA DAS ASSINALADAS ANTERIORMENTE: PODE-SE FALAR EM UMA CONVERSÃO DE MACHADINHO, O ESCRITOR ROMÂNTICO APEGADO A MODISMOS E CONVENÇÕES, A MACHADÃO, O BRUXO DO COSME VELHO, SENHOR DE UMA LITERATURA MESTRA E VIRTUOSA NAS QUALIDADES NARRATIVAS. Na análise de Meyer, entra em jogo o ontem e o hoje, respectivamente representados por “Macha-

²²⁶ ASSIS, Machado de. *apud* BANDEIRA, Manuel. O poeta. In: **Obra completa**. Organizado por Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006. p. 13. 3. v.

²²⁷ *Ibidem*, p. 13.

²²⁸ *Ibidem*, p. 14.

dinho” e “Machadão”, cabendo as fantasias do devir que está sendo e ainda não se fez por inteiro. É uma conversão psicológica que se direciona literariamente para níveis de criação e estágios estéticos de súbita transformação: “[...] Mas que microscopia imaginativa poderia acompanhar os estádios sucessivos, as mutações sutis de uma gestação psicológica, manifestada de súbito sob a forma de conversão?”²²⁹

O dilema basilar de Meyer é “[...] levar em conta estes dois aspectos essenciais da questão: se de um lado não se concebem as *Memórias póstumas* senão como produto de uma longa gestação, [...], de outro lado, [...] o seu desabrochamento brusco”²³⁰. Para Meyer, então, temos que, de qualquer maneira, a década de 70 se mostra decisiva para essa conversão machadiana (seja ela maturada progressivamente ou subitamente desabrochada):

Se o crítico pudesse espiar para dentro de Machado, naquele momento da grande transfiguração, de outubro de 1878 a março de 1879, quando além do mais convalesce de grave doença, veria decerto “uma coisa estranha, uma figura má”; era o parto de um novo Machado, uma conversão às avessas. Há conversões de vária natureza; do ponto de vista canônico, a de Machado só pode ser interpretada como o avesso de uma conversão edificante, uma crise de sentido eversivo. Ele mesmo, para explicar a mudança que se operou de *Helena* a *Brás Cubas*, declarou certa vez a Mário de Alencar que se modificara porque perdera todas as ilusões sobre os homens.²³¹

Destarte, a transfiguração conversional machadiana é já evidente poucos anos antes da publicação de *Brás Cubas*. O que parece indiscutível é a mudança de postura perante as análises psicológicas e sociais (desde *Helena* já notável). Como apontado por Meyer, o próprio Machado teria confessado a Mário de Alencar que sua própria literatura se modificara por conta de *ilusões perdidas* sobre os homens – a descrença graciosa e sarcástica então surge na obra do escritor de uma maneira inusitada: “[...] Logo sentimos, nas admiráveis páginas iniciais de *Brás Cubas*, o movimento de um desabafo, a confiança inteira e desatada, o sarcasmo, a agilidade humorística, o cinismo temperado de graça”²³². Meyer elabora a ideia da conversão:

[...] A conversão de Machado à descrença envolve a afirmação de outra forma de crença: a da força criadora de seu gênio, que então esfrega os olhos, acorda, sacode as ruminações de uma longa apatia, o torpor do medíocre Machadinho, tão comedido e bem-comportado até então, verdadeiro prêmio de virtude. Naqueles seis meses, precipitou-se uma conversão à ironia livre; Machado de

²²⁹ MEYER, Augusto. De Machadinho a Brás Cubas. **Teresa** – Revista de Literatura Brasileira. São Paulo, n. 6/7, 2006. p. 409.

²³⁰ *Ibidem*, p. 409.

²³¹ *Ibidem*, p. 410.

²³² *Ibidem*, p. 411.

Assis, de si para si, chegou decerto à convicção de que, para criar em verdade e vida, devia obedecer sem restrições ao imperativo de expansão plena que dentro dele reclamava os mais desafogados direitos de ousadia. [...] Para despistar, prega no alto da página, quando da primeira versão, a da *Revista Brasileira*, as melancólicas palavras de Jaques, em *As you like it*: “*I will chide no breather in the world but myself; against whom I know most faults*”. E traduz: Não é meu intento criticar nenhum fôlego vivo, mas a mim somente, em quem descubro muitos senões.²³³

Na conversão, Machadinho dá lugar a outro Machado, Machadão, que evoca a sua volta presenças e vozes literárias de altíssimo valor cultural. A tradução de Shakespeare que constava do folhetim das *Memórias Póstumas*, da *Revista Brasileira*, é reveladora na medida em que traz o plano da intertextualidade, dadas as ressalvas mencionadas anteriormente.

Meyer anota também uma sutil relação entre a cronologia dos poemas das *Ocidentais* e o *Brás Cubas*. O romance *Brás Cubas* é de 81, sua versão folhetinesca, de 80; em 79, saem os poemas que compuseram as *Ocidentais*, parnasianos na forma, e de tom literário mais familiar aos romances ditos de segunda fase. As forças machadianas, antes entorpecidas, despertam para um discurso literário distinto:

Nada mais comovente que esse despertar de forças adormecidas, manifestado de súbito, em verso e prosa, naqueles primeiros meses de 1880. Em 15 de janeiro, publica na *Revista Brasileira* os poemas: “Uma criatura”, “A mosca azul”, “O desfecho”, “Spinoza”, “*Suave mari magno...*” e “No alto”. Todo o espírito das *Memórias póstumas* já se configura nesse punhado de poemas. “Uma criatura” parece uma versão metrificada, e sem dúvida muito menos poética, do tema de Natureza ou Pandora, no capítulo “O delírio”; em “O desfecho”, revela-se a mesma visão trágica e o mesmo desfilar dos séculos que aparecerão no mesmo “O delírio”, dois meses depois; em “*Suave, mari magno...*” (*sic*), que faz pensar no Baudelaire de *Une charogne*, sentimos o vertiginoso e amargo Machado, atraído tantas vezes pelo espetáculo da crueldade e a dois passos do sadismo; e muito mais que na importuna “Mosca azul”, com seu zumbido parnasiano, é no misterioso e fascinante “No alto” que podemos entrever a velada confissão da crise. Prefiro transcrevê-los em sua impureza original, sem as correções posteriores, quando saiu em volume, pois nada me parece mais expressivo, como verdade áspera, que aquela “...cara estranha,/Dura, terrena e má”, da primeira quadra, abrandada mais tarde:

O poeta chegara ao alto da montanha
E quando ia a descer a vertente do oeste,
Viu uma cara estranha,
Dura, terrena e má.

Então, volvendo o olhar ao subtil, ao celeste,
Ao gracioso Ariel, que de baixo o acompanha,
Num tom medroso e agreste

²³³ MEYER, Augusto. De Machadinho a Brás Cubas. **Teresa** – Revista de Literatura Brasileira. São Paulo, n. 6/7, 2006. p. 411.

Pergunta o que será.

Como se perde no ar um som festivo e doce,
Ou bem como se fosse
Um pensamento vão,

Ariel se desfez sem lhe dar mais resposta
Para descer a encosta
O outro estendeu-lhe a mão.²³⁴

O poema “No alto”, parnasiano na forma (outro problema de classificação), anuncia uma trajetória literária a ser iniciada em *Memórias Póstumas* e, sinteticamente, transmite o recado e legado lírico dos seus outros poemas. A partir da primeira estrofe, já nas alturas elevadas (imagem tão cara – quase obsessiva na poesia machadiana), o eu lírico (“poeta”) depara-se com uma estranha e má figura que lhe estende a mão para descer a encosta da montanha e levá-lo aos rumos de uma outra literatura.

A incursão lírica, crítica (e mesmo teatral) de Machado de Assis foi trajetória importante para compor as tensões articuladas pela sua prosa literária. O legado lírico e seu recado ao qual nos referimos é a possibilidade de uma diálogo literário interno que, consciente da literatura brasileira feita à época, integra-se a uma formação literária maior:

Exatamente por não inserir, por razões metodológicas, a produção romântica de Machado de Assis, dentro da linha orgânica, como aliás, Machado se apresenta em sua monumental *Formação da literatura brasileira (momentos decisivos)*, o Prof. Antonio Candido, involuntariamente, acaba nos chamando a atenção para a posição excêntrica da poesia de Machado no contexto literário do Romantismo.²³⁵

Há aí, consideravelmente, um projeto organicamente coerente que se enriquece a partir de outros gêneros literários – é a pesquisa lírica que, segundo Antonio Candido, desembocaria no romance brasileiro:

[...] De Cláudio Manuel a Gonçalves Dias, e sobretudo a Álvares de Azevedo e Casimiro, a poesia vai-se despojando de muito do que é comemoração, doutrina, debate, diálogo, para concentrar-se em torno da pesquisa lírica. Lírica no sentido mais restrito de manifestação puramente pessoal, de estado d’alma, sob a égide do sentimento, mais que da inteligência ou do engenho. Esta longa aventura da criação, que virá terminar no balbucio quase impalpável de alguns modernos – os *Poemas da negra*, de Mário de Andrade, *A estrela da manhã*, de Manuel Bandeira – corresponde ao próprio trabalho interno da evolução poética, especializando-se cada vez mais e largando um rico lastro novelístico, retórico e didático, que foi enriquecer outros gêneros, sobretudo o gênero novo

²³⁴ MEYER, Augusto. De Machadinho a Brás Cubas. **Teresa** – Revista de Literatura Brasileira. São Paulo, n. 6/7, 2006. p. 411.

²³⁵ CURVELLO, Mario. Falsete à poesia de Machado de Assis. In: BOSI, Alfredo *et al.* **Machado de Assis**. São Paulo: Ática, 1982. p. 479.

e triunfante do romance, que na literatura brasileira é produto do Romantismo e desta divisão do trabalho literário.²³⁶

Sendo assim, é razoável pensar no intercurso entre diferenciados gêneros literários praticados pelo autor. “O desenvolvimento da poesia de Machado de Assis tem a mesma linha ascensorial de seus outros gêneros e se articula de modo específico com a organicidade do conjunto de sua produção, sendo uma de suas engrenagens”²³⁷. Ora, a produção não ficcional jamais pode (como costumeiramente é) ser entendida desarticuladamente do mundo literário orgânico criado por Joaquim Maria Machado de Assis.

Que Machado de Assis foi romancista excepcional, isso não se discute. A ficção foi seu fastígio – contudo, não é possível esquecer o poeta que houve: “Sem poder pretender ao título de grande poeta, Machado de Assis foi inegavelmente um poeta”²³⁸. Aliás, tampouco é possível esquecer a juventude literária, que incidiu decisivamente na formação de Machado de Assis.

²³⁶ CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos 1750-1880**. 12. ed. São Paulo/Rio de Janeiro: FAPESP/Ouro sobre Azul, 2009. p. 343.

²³⁷ CURVELLO, Mario. Falso à poesia de Machado de Assis. In: BOSI, Alfredo *et al.* **Machado de Assis**. São Paulo: Ática, 1982. p. 477.

²³⁸ PEREIRA, Lúcia Miguel. **Machado de Assis: estudo crítico e biográfico**. 6. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1988. p. 125.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Capistrano de. Sobre as Memórias Póstumas de Brás Cubas. *In*: ASSIS, Machado de. **Obra completa**. Organizado por Aluizio Leite Neto *et al.* 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008. 4. v.

APEL, Friedmar *et al.* Kommentar zur Nachlese zu Aristoteles' Poetik. *In*: GOETHE, J. W. **Goethe Werke VI**: Versepen – Schriften – Maximen und Reflexionen. Publicado por Friedmar Apel, Hendrik Birus, Anne Bohnenkamp *et al.* Frankfurt am Main/Leipzig: Insel Verlag, 2007.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Eudoro de Sousa. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1992.

ASSIS, Machado de. Notícia atual da literatura brasileira – Instinto de Nacionalidade. *In*: **Obra completa**. Organizado por Aluizio Leite Neto *et al.* 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008. 4. v.

_____. **Obra completa**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

AUERBACH, Erich. **A novela no início do renascimento**: Itália e França. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

_____. **Scenes from the Drama of European Literature**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.

_____. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Perspectiva, 2009.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução de Paulo Bezerra. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

_____. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance.** 6. ed. São Paulo: Hucitec, 2010.

BANDEIRA, Manuel. O poeta. *In*: ASSIS, Machado de. **Obra completa.** Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006. 3. v.

_____. O poeta. *In*: **Obra completa.** Organizada por Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006. 3. v.

BENJAMIN, Walter. Über den Begriff der Geschichte. *In*: **Gesammelte Schriften.** Organizado por Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991.

_____. **Gesammelte Schriften.** Organizado por Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991.

BORGES, Jorge Luis. **Obras Completas: 1975-1985.** Buenos Aires: Emecé, 1989.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira.** 42. ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

_____. **O enigma do olhar.** São Paulo: Ática, 1999.

_____. **O ser e o tempo da poesia.** São Paulo: Companhia das Letras, 1977.

BRAIT, Beth. Importância e necessidade da obra. *In*: MEDVIÉDEV, P. N. **O método formal nos estudos literários: introdução crítica a uma poética sociológica.** Tradução de Ekaterina Vólkova Américo e Sheila Camargo Grillo. São Paulo: Contexto, 2012.

BRANDÃO, Jacyntho Lins. **A invenção do romance: narrativa e mimese no romance grego.** Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2005.

BRAYNER, Sonia. **Labirinto romanesco: tradição e renovação da literatura brasileira – 1880-1920.** Rio de Janeiro/Brasília: Civilização Brasileira/INL, 1979.

CALDWELL, Helen. Machado de Assis, nosso primo americano. *In: Machado de Assis em linha*. Rio de Janeiro. v. 6, n. 11, p. 1-13, junho 2013.

CANDIDO, Antonio. Esquema de Machado de Assis. *In: ASSIS, Machado de. Obra completa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008. 4. v.

_____. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos 1750-1880**. 12. ed. São Paulo/Rio de Janeiro: FAPESP/Ouro sobre Azul, 2009.

CASTELLO, José Aderaldo. **Realidade e ilusão em Machado de Assis**. 2. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2008.

COUTINHO, Afrânio. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006. 3. v.

_____. **A filosofia de Machado de Assis e outros ensaios**. 2. ed. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1959.

CURTIUS, Ernest Robert. **Literatura Europeia e Idade Média Latina**. Tradução de Teodoro Cabral com colaboração de Paulo Rónai. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.

CURVELLO, Mario. Falsete à poesia de Machado de Assis. *In: BOSI, Alfredo et al. Machado de Assis*. São Paulo: Ática, 1982.

DANTE ALIGHIERI. **Commedia**: A cura di Giorgio Petrocchi. Milano: Mondadori, 1966.

_____. Il convivio. *In: Opere Minori*. Torino: Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1986.

DE MAN, Paul. Georg Lukacs's Theory of the Novel. *In: Blindness and insight: Essays in the Rethoric of Contemporary Criticism*. 2. ed. Oxford University Press: New York, 1971.

EIKHENBAUM, Boris. Sobre a teoria da prosa. *In: Teoria da literatura: formalistas russos*. Organizado por Dionísio de Oliveira Toledo. 3. ed. Porto Alegre: Globo, 1976.

EUDORO DE SOUZA. A essência da tragédia. *In*: ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Eudoro de Sousa. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1992.

GOETHE, Johann Wolfgang. **Goethe Werke VI**: Versepen – Schriften – Maximen und Reflexionen. Publicado por Friedmar Apel, Hendrik Birus, Anne Bohnenkamp *et al.* Frankfurt am Main/Leipzig: Insel Verlag, 2007.

_____. Werke I: **Gedichte** – West-Östlicher Divan. Publicado por Hendrik Birus und Karl Eibl. Frankfurt am Main/Leipzig: Insel Verlag, 2007.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. A filosofia de Machado de Assis. *In*: **Cobra de Vidro**. São Paulo: Martins Editora, 1944.

KUNDERA, Milan. Diálogo sobre a arte do romance. *In*: **A arte do romance**. Tradução de Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. 34. ed. São Paulo: Duas Cidades, 2000.

_____. **Die Theorie des Romanes**: Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik. 9. ed. Darmstadt/Neuwied: Luchterhand, 1984.

MACHADO, Irene. Gêneros discursivos. *In*: BRAIT, Beth (Org.). **Bakhtin**: conceitos-chave. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2005.

MASSA, Jean-Michel. **A juventude de Machado de Assis (1839-1870)**: ensaio de biografia intelectual. 2. ed. Tradução por Marco Aurélio de Moura Matos. São Paulo: Editora Unesp, 2009.

MERQUIOR, José Guilherme. **De Anchieta a Euclides**: breve história da literatura brasileira. 4. ed. São Paulo: É Realizações, 2014.

MEYER, Augusto. De Machadinho a Brás Cubas. *In: Teresa* – Revista de Literatura Brasileira. São Paulo, n. 6/7, 2006.

NOVALIS. *In: Vários autores. Teorias poéticas do Romantismo*. Tradução, seleção e notas de Luiza Lobo. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.

NUNES, Benedito. Machado de Assis e a filosofia. *In: Travessia*. Publicação do Programa de Pós-Graduação em Literatura da UFSC, n. 19, 1989.

PAMUK, Orhan. **O romancista ingênuo e o sentimental**. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

PAREYSON, Luigi. **Dostoiévski: Filosofia, Romance e Experiência Religiosa**. Tradução de Maria Helena Nery Garcez e Sylvia Mendes Carneiro. São Paulo: Edusp, 2012.

PEREIRA, Lúcia Miguel. **Machado de Assis: estudo crítico e biográfico**. 6. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1988.

REALE, Miguel. **A filosofia na obra de Machado de Assis: com uma antologia filosófica de Machado de Assis**. São Paulo: Pioneira, 1982.

ROMERO, Sílvio. **História da Literatura Brasileira**. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1888. v. I.

RÓNAI, Paulo. Machado de Assis na visão de um estudioso francês. *In: MASSA, Jean-Michel. A juventude de Machado de Assis (1839-1870): ensaio de biografia intelectual*. 2. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2009.

SCHÜLER, Donaldo. **Teoria do romance**. São Paulo: Ática, 2000.

SCHWARZ, Roberto. Leituras em competição. *In: Martinha versus Lucrecia: ensaios e entrevistas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

SENNA, Marta de. O Silêncio do Bruxo: Machado de Assis e Castelo Branco. In: GUIMARÃES, Hédio de Seixas; SENNA, Marta de (Org.). **Machado de Assis e o outro: diálogos possíveis**. Rio de Janeiro: Móbile, 2012.

_____. **O olhar oblíquo do Bruxo: ensaios machadianos**. 2. ed. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2008.

SPENGLER, Oswald. **A decadência do ocidente: esboço de uma morfologia da História Universal**. Tradução de Herbert Caro. 4. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014.

STAIGER, Emil. **Conceitos fundamentais da poética**. Tradução de Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: GB/Tempo Brasileiro, 1972.

THOMAS, Rosalind. **Literacy and Orality in Ancient Greece**. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

TODOROV, Tzvetan. **Estruturalismo e Poética**. 3. ed. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1974.

VERÍSSIMO, José. **História da literatura brasileira: de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908)**. 5. ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998.

WATT, Ian. **A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding**. Tradução de Hildergard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz: a literatura medieval**. Tradução Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. **Histoire littéraire de la France médiévale: VI^e-XIV^e siècles**. Slatkine Reprints: Genève, 1973.

_____. **Introdução à poesia oral**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira *et al.* São Paulo: Hucitec, 1997.